傅谨 主编 艺术教室

影视艺术史

周星 王宜文 等著

法国电影艺术家雷诺阿与世界电影史作[illegible]则》（1939）是其一部中最重要的影片之一，[illegible]
是"一个死亡社会的死亡的价值"。其中有[illegible]这里表现的是小动物的死亡，枪声响起之后，小动物
在翻滚和挣扎中死去，这是一种死亡的[illegible]。一场舞会，这里又是一种死亡，是关于游戏人生的
死亡。台上骷髅跳舞，台下子弹穿梭，[illegible]这又是一种令人恐怖的美。传达出雷诺阿在二战爆发
前心灰意冷、无可奈何的悲观绝望心情，[illegible]和强烈焦虑。



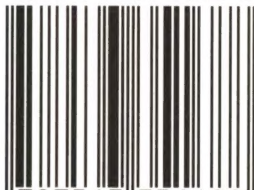
GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社
· 桂林 ·

YINGSHI YISHUSHI

影视艺术是社会文化的视听体现，
它的眼球注意力特质和直接感官享受需要，
成为现代文明的重要显现角色。

序
第一章
电影艺术的形成时期
(1895–1926)
第二章
经典电影时期
(1927–1946)
第三章
电视艺术的早期形态
(20世纪30–50年代)
第四章
西方现代电影时期
(1946–1978)
第五章
东方民族电影的勃兴
第六章
电视艺术的蓬勃发展
(20世纪60年代—)
第七章
高科技时代的影视艺术
(20世纪90年代—)
第八章
新世纪影视艺术发展分析与展望
尾声：艺术精神的坚守
附图索引

ISBN 7-5633-5168-X/J · 232
定价:28.00元
ISBN 7-5633-5168-X



影视艺术史

图书在版编目（CIP）数据

影视艺术史／周星，王宜文等著．—桂林：广西师范大学出版社，2005.1
（艺术教室／傅谨主编）
ISBN 7-5633-5168-X

Ⅰ．影…　Ⅱ．周…　Ⅲ．①电影史—世界②电视史—世界　Ⅳ．J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2004）第 132162 号

广西师范大学出版社出版发行
（广西桂林市育才路 15 号　邮政编码：541004
网址：http://www.bbtpress.com）
出版人：肖启明
全国新华书店经销
湖南永州奔腾彩印有限公司印刷
(湖南永州市凤凰园向荣工业村向荣路西侧　邮政编码：425000)
开本：889mm×1 194 mm　1/24
印张：14.25　　字数：290 千字
2005 年 1 月第 1 版　　2005 年 1 月第 1 次印刷
印数：0 001～5 000 册　　定价：28.00 元

丛书总序

这套“艺术教室”丛书是为大学开展艺术教育编撰的。

教育不仅仅是为了知识的传播与技能的培养，更是为了标志着人类文明进程与社会进步的人格养成，大学教育尤其如此。孔子说“入其国，其教可知”，孔子的意思是说，通过诗、书、乐、易、礼这些不同的教材与科目、不同的教育模式教化国民，会在民众人格养成中起到不同的效用。欧洲工业革命以来逐渐成形的现代教育体系极大地丰富了教育的内涵，国民教育所使用的早就已经不再局限于某种单一的教材与教育模式。从人格养成的角度看，多种科目相结合的教育模式，更适宜于培养社会发展所需要的综合型人才，但对于中国而言，这个教育体系的引进为时太短，还远远未到成熟的地步，其中难免会有不少缺失，而艺术教育方面的严重滞后，就是这种缺失的重要表征之一。相对于更能直接地培养人们经世致用能力的科目，尤其是自然科学方面的科目以及其他实用性科目而言，艺术教育的重要性，尤其是艺术教育在整个基础教育体系中的地位，远未得到足够的重视。

人是有精神生活并且需要精神生活的动物，在人格养成的过程中，艺术教育的特殊意义就在于通过诗意的方式陶冶人的性情，丰富人的心灵，由此充实人们的精神世界。在人类物欲急剧膨胀以至于物质与精神两方面的追求严重失衡，人格被扭

曲了的时代，艺术因其具备有助于人格健康发展的矫正作用，它对于人类生存与未来的特殊意义，正在越来越清晰地凸显在我们面前。孔子两千多年前就已经认识到“温柔敦厚，诗教也”，“温柔敦厚而不愚，则深于诗者也”，确实，性情中的“温柔敦厚”，尤其是不失之于“愚”的温柔敦厚并不能生而得之，它需要后天的教育与培养。如果我们认同孔子所推崇的这种人格境界，就不难认同艺术的价值，以及艺术教育的价值。

诚然，随着越来越多有识之士开始提倡实施素质教育，艺术教育的意义也日益成为社会共识，20世纪90年代中叶以后，国内艺术教育开始迅速升温，除各地原有的艺术专业院校和中等艺术专业学校升格成立的艺术专业院校外，普通的综合性大学也纷纷在公共艺术教研室基础上新建艺术系科、专业。然而，因为长期以来艺术专业教育领域偏重于技术层面的教学，史、论方面的基础研究严重滞后，各地普遍感觉缺乏合适的教材与教学参考资料，普通高校艺术系科、专业的基础艺术史论教材，尤其是针对非艺术专业的大学生普及艺术基础知识所需的合格教材与教学参考资料的需求尤显迫切。因此，组织专家编写一套艺术史、论著作，以不同门类的史、论著作构成一个格局相对完整的艺术史论文库，实为契合时机之举。出于这样的考虑，我们邀集国内各艺术门类的著名专家，编撰了这套丛书，它包括音乐、美术、戏剧、舞蹈、影视五大门类，每个门类均分为史、论以及资料三册，使读者一册在手，能够基本了解该门类艺术的整体状况或该门类艺术的基本规律，掌握该领域最重要的历史文献。而各位作者都是在所涉领域浸淫多年，学有所长且思想敏锐、见解不凡的专家，因此才有可能以较为适中的篇幅，传递各艺术门类最核心的

知识与最值得思考的观念。这样的设计，意在使该文库体现出坊间类似图书所缺乏的实用性与鲜明特色，也更适宜于非专业艺术院校的艺术系科教学、艺术院校师生研习非本专业艺术门类课程，以及培养普通大学生接触与欣赏艺术的兴趣。

艺术随人类文明的诞生而诞生，随人类文明的进程不断变易；因此，每个民族都发展出了各种门类的艺术，但每个文明发展进程中出现的艺术又有所不同。即使同一艺术门类，不同民族在美学取向与发展路径上也会有很大的差异。艺术经常是民族的，它又是全人类的事业；如何兼顾艺术的民族性与世界性，对于这套丛书的所有作者都是一个很大的挑战。将艺术视为全人类共同的精神追求，赋予艺术研究世界性的视野，是本套丛书努力要体现的新的艺术观，也是当代中国艺术研究领域的诸多专家们对全球化时代的一种特殊回应。因此，这套书在编撰过程中，始终注意到将每一民族的艺术视为世界艺术整体的有机组成部分加以论述。要最终达到这样的目标，还需要更多的专家学者共同奋斗，我们所做的只是一种新的尝试；是否已经比较接近预想的目标，在多大程度上接近了这一目标，还有待于读者和同行们的检验。

我们期待着读者与同行们的反馈，希望这套书能为读者们打开艺术之门，并且让读者们喜欢。

傅谨

2004 年 5 月 5 日

序

长期以来，人们习惯于把“电影”和“电视”划出尽可能清晰的界限，写作一部“影视艺术史”虽不能说别出心裁，但肯定会被许多人看作另类。因而，本书把影视合为一谈也多少有些忐忑不安，但细细思考，影视合谈并非大逆不道，或许能更好地看清问题的实质。

在人们的传统观念中，电影和电视是不同的门类，不用说摄制工具的不同，就是观赏载体——银幕和屏幕，以及由此对观赏环境的要求，都当然昭示着它们的差异。但现在，将影视相提并论已经比较普遍。中国影视艺术的剧烈动荡是在20世纪90年代，此前电视及其他媒介的改革发展，逼使电影开始改弦更张。随着大众文化的兴盛，娱乐高潮的迭起，电影“低迷”和电视“高扬”的世纪现象已不可阻挡。在世纪之交时，似乎电影危机的声音愈发响亮，日渐增多的警醒呼告和忧虑之心拳拳可见。同时，对电视由兴盛而转入危机的预言也不时可见，对网络热潮给电视冲击的忧虑明显出现。人们似乎都默认了这样的事实：电影遇到了转折的关节口，电视的好日子也未必长远，于是拯救影视和原本批评影视的议论就混杂在一起。无论如何，这时的影视似乎已经站在联手的地位感受网络的冲击，融入新媒体的创造中。

21世纪影视艺术的发展趋势是与时代特点相互关联的。应当说，20世纪是传媒革命的飞跃时期，前所未有的传媒巨变，愈到世纪末愈发显得急促疾速，从早期的电影、电视，到现今时尚的电脑、多媒体、网络，我们所习惯的几千年书籍文字传媒的传统，正被不断翻新的电子传媒遮蔽，传统的信息世界基础遭到猛烈动摇。归总这种变化的趋向，可以表述为：感官享受愈发明显，书籍阅读的静态消费被声画一体的动态消费所冲击，联想的阅读性质被直观的视听文化所影响和改变。由此带来的文化观念变化则更为巨大。在21世纪，不可忽略的是：多元文化的消费内容必然形成，单一的文化指令遭到明显的质疑，人们更加趋近文化的融合，反对排他的狭隘文化限制。消费方式的多样化也不可阻挡。首先，以电子视听文化为主导的消费将愈发凸显，人们离书报更远，书籍、报纸、杂志借电子传媒包括网络而实现消费的趋向越发常见，视觉阅读足不出户就可以实现。其次，信息资源的共享化，使地球村毫无秘密可言，个体可以瞬间掌握世界各个角落的大事小情，可以和不同的陌生人促膝相谈，任何人也可以在网络上随时造访自己，个体对多样群体与素昧平生的个体之间的交流将形成新的消费时尚。再有，阅读的分众——针对某一群体小众的阅读将更加明显，精英文化的发展势在必然。21世纪的影视艺术教育的新思路必须考虑上述背景才可能实现。

21世纪的影视远比过去更为交融和复杂多样，明显地走向综合化但又具有交互性。综合化指打破彼此界限和独特性，电影、电视、网络，以及文学等的相互结合，使彼此间的界限变得模糊，电影的传统优势未必就不是电视的优势，电视电影批量出现就是证明；电视手法的电影化（如MTV手法）也和电影手法的电视借鉴一样普遍被接受；网络介入电影、电视传播和电视大量介绍网络，电影对网络的诸多表现，已经使三者的亲近关系日益加深；网络的形态与方式影响影视，影视的传播靠拢网络。这些综合化事态在新世纪只会加强而不可能减弱。

交互性的含义是指彼此融合但又不可代替，尽管人们担心电影消亡、电视被网络钳制、网络把影视一网打尽（包括资金和统治权等），但实际上电影、电视、网络依然是遵循着自己的独特规律在运行发展。综合化只是相对的一些特征在消失，共同化因素增强，分工鸿沟部分填平，其本质是人的视野和文化角度在扩大，只不过多方交互影响、此长彼消而已。比如电影的大众化倾向，使原本精粹的艺术变得越来越世俗化，娱乐潮左右电影，电影更接近生活，但它还是保有自己的不同于电视的视听感染力。电视本能地接受电影的表现手法，在时空交接中丰富化，但它的家长里短的叙述依然不可消磨去，把小事抻长的电视剧不可能变为时空高度凝练的故事影片，因为生存

的商业性绝不答应。

“综合化”与“交互性”对影视艺术提出新的要求，既要对各自的艺术特点进行分门别类的把握，又要对过于专业化的区分采取淡化态度，趋向彼此共性的分析，才能适应时代要求。

电影和电视自然还是不同的媒介，所以在电视强盛的时候，人们更多看到电影生命力衰落，电影将被电视和其他媒体取而代之的议论不绝于耳。的确，电影发展势头的全面低落是世纪现象，它恰好和电视以及其他媒体的出现是平行的，但实际上，这是和大众文化的全面进军相一致的，从愉悦人心的角度看，电视亦或网络都是技术时代大众传媒的不同标志。电影低落未必就是落伍，在不同国度，电影的起伏也是常见现象，但就单纯就娱乐功能而言，电影低迷的原因和时代有某种关联。而电视的出现的确对电影产生了不可低估的影响，随着电视业的兴盛，传统电影业的衰退似乎相伴随。在电视愈发发达的时候，电影的危机也不期而至。随着网络时代的降临，电影的对手将愈来愈强大而难以抵挡。电影受电视及新媒体的冲击是显见的现象，但电视的冲击本质上是时代文化转型的冲击，扩大信息的需求和文化娱乐的需求是电视和网络时代的需要，这时，媒体传播的意义代替了电影艺术感知的意义，所以，电视和新媒体的兴盛与电影的相对冷落便相互对应了。

再有，电影和电视等在本质上有较大区别，它们的对抗竞争力取决于彼此多方面的优势和劣势。电影是公众场所的共有欣赏活动，带有某种仪式化色彩，大工业的运作模式、发行环节的复杂程序，以及高科技的运用决定了影片成本的不菲和观影的激动人心，而猖獗的盗版行为又可能使其顷刻血本无归。相比起来，电视的包容面远为广阔，娱乐方式的多样化和家庭化是电视优势所在，迎合大众收视率的要求使得电视不断翻新赶潮，广告的支持使电视创作基本没有釜底抽薪的苦恼。遭受盗版的可能性很小，却有播放电影的便利，更使电视处在一个有利的位置。由此可见，传统电影的确对抵御这样的冲击有难于招架之感。

但电影就是电影，在与电视等其他媒体的竞争中，它的生存空间并非完全丧失。需要破除简单化地看待电影、电视的观念，实际上它们是处在某种程度上的结合与融合中。数码摄制转为拷贝的电影和专为电视摄制的“电视电影”，以及电影在网络上播放都已成现实，电影与它们互不排斥的年月大概不会太远，电影、电视、互联网交互式时代正在到来。

影视共通性决定了现代背景下的影视史可以考虑影视相互参照，事实上21世纪无论是中国影视还是世界影视都需要共同研究其发展问题。本书就是做着这样的努力。

序 I

第一章 电影艺术的形成时期（1895—1926） I

第一节 电影的发明 1
第二节 电影成为艺术 4
第三节 电影艺术观念的形成 8

第二章 经典电影时期（1927—1946） 34

第一节 美国经典叙事传统的建立 35
第二节 欧洲的电影流派与电影观念 45
第三节 中国及亚洲电影的发展状况 57

第三章 电视艺术的早期形态（20世纪30—50年代） 66

第一节 电视的发明 66
第二节 电视艺术的形成 70
第三节 影视艺术的交互影响 77

第四章　西方现代电影时期（1946—1978）　85

第一节　奥逊·威尔斯与现代电影观念的滥觞　86
第二节　意大利新现实主义电影　88
第三节　法国“新浪潮”与“左岸派”电影　96
第四节　现代主义电影的兴盛发展　110

第五章　东方民族电影的勃兴　136

第一节　东方民族电影阐析　136
第二节　日本、印度、韩国等亚洲国家的民族电影　141
第三节　中国民族电影的发展脉络　154
第四节　其他地区民族电影的发展　180

第六章　电视艺术的蓬勃发展（20世纪60年代—）　191

第一节　世界电视业的繁盛及电视艺术的发展　191
第二节　美国电视艺术　196
第三节　英国、日本等国的电视发展状况　203

第四节　中国电视艺术概观　210

第七章　高科技时代的影视艺术（20世纪90年代— ）　220

第一节　美国新好莱坞电影　221
第二节　欧洲艺术电影　238
第三节　伊朗、韩国等亚洲国家电影　254
第四节　中国电影的新趋向　265
第五节　其他地区的电影状况　285
第六节　世界电视艺术的新发展　287

第八章　新世纪影视艺术发展分析与展望　307

第一节　技术进步与艺术发展　307
第二节　新世纪技术、娱乐与艺术协调问题　314

尾声：艺术精神的坚守　321

附图索引　323

第一章
电影艺术的形成时期（1895—1926）

1895年12月28日，在法国巴黎卡普辛路14号“大咖啡馆”的地下室里，卢米埃尔兄弟第一次以公开售票的方式，放映了其摄制的最早一批电影短片。这一天被公认为电影的诞生日，电影也就成了有史以来第一个拥有确切“生日”的艺术种类，这一事件也是人类文明史开始跨入影像繁荣时代的标志。

第一节　电影的发明

电影，通常是指用摄影机拍摄，对运动中的人与事物进行快速曝光，然后由放映机放映的过程，一般以同步的方式再现影像与声音。但随着时代与科技的进步，电影传统的记录手段、播映方式、观赏习惯都不断扩展，加之电影语言、电影观念的巨大变革，所以，今天的“电影”概念是个开放的、发展中的体系。

电影与传统艺术的最大不同，在于其表现对象是“活动影像”——富有表现力的光影现象。对光影现象的观察、研究和科学实验是人类一种久远深层的心理活动，法国电影理论家安德烈·巴赞形象地将之与古埃及人对“木乃伊”的崇拜联系起来。古埃及人认为，人死后，只要肉身不腐败，生命就留存了下来。于是，人们就将尸体处理后制成木乃伊，人体外形保存下来，就意味着战胜了死亡，超越时间，获得永生。巴赞认为，电影的发明正是基于“木乃伊情结”，人类渴望突破时间和空间的有限性，获得一种超越时空的物质手段，将人类生动鲜活的形象与生存状态记录下来。电影的诞生，满足了世界各民族早在远古神话传说中就梦寐以求的理想。因而，电影的发明是人类战胜时空限制的一次伟大成功。

电影这一“现代神话”得以实现，是建立在19世纪世界科学技术大发展的基础之上的。电影首先表现为一项科学发明，必须借助于当时成熟的物理学、机械学、光学、化学等综合成果。在其发明过程中，有以下重要阶段：

“视觉滞留”现象的发现：1829年，比利时科学家约瑟夫·普拉托通过观察发现，外界物体从人的眼前移开后，该物体反映在视网膜上的物像不会马上消失，而是继续短暂滞留一段时间，他统计约为1/3秒。1832年，他制作了一种在镜子里观看的锯齿形圆盘——“诡盘”，上面绘有连续的稍有变化的单幅画面，转动时，就可以看到一个运动的物体，视觉滞留现象使前后画面连接起来、活动起来。后人高度评价普拉托的发现，认为这就是后来导致电影发明的原理，他因而获得了“电影祖父”的称号。

但是，随着对电影特性了解的不断深入，人们发现“视觉滞留”原理并不足以完全解释“活动影像”现象。观影过程是一种强烈的心理活动，银幕上的静态画格之所以出现运动的感觉，是因为观众根据生活经验，承认连续出现的、姿势不断变化的影像是同一个被摄体，从而产生一种真实、流畅和连续运动的“幻觉”，因而，在电影接受过程中，真正起作用的不是“视觉滞留”而是“心理认同”，电影语言也正是建立在人的视觉听觉所产生的心理活动——幻觉的基础上的。

实际上，观看电影是一个由视听等生理感触到心理认知的过程，“视觉滞留”与“幻觉”共同在起作用。但“幻觉”解释的是心理接受过程，电影作为一项科技发明，“视觉滞留”原理是其科学依据。

活动照相术的发明：1824年，法国人尼塞富尔·涅普斯用12小时曝光，拍下了一幅名为“餐桌”的静物照片。1838年，另一位法国人雅克·达盖尔发明了在暗室中将形象固定在贴有银纸的铜片上的曝光方法——“银版照相法”。1839年，法国议会决定买下这个新发明，并公之于世，这一年被后人定为摄影技术发明年。此后，照相术迅速发展。1888年，美国人乔治·伊斯曼发明了胶卷。最早将照相术运用于连续拍摄的是英国人爱德华·穆布里奇，1878年，为了证明马在奔腾的某一瞬间是四蹄全部离地的，他沿着跑道摆了24架照相机，用绳子拴住照相机快门，并将其固定在跑道另一端。当马沿着跑道奔驰而过时，马蹄踢断绳子拉动快门，这样就将马蹄腾空的瞬间姿态依次拍摄了下来。为此，穆布里奇获得了“拍摄活动物体的方法及装置”的专利权。但是，穆布里奇用的是多架照相机，并且也不是真正的连续摄影。1882年，法国人马莱创造了摄影枪，他利用左轮手枪的间歇原理，扣动扳机可以在一秒钟内在单独一块感光玻璃板上曝光十二幅画面。此后，他又发明了“软片式连续摄影机”，终于能以一架摄影机拍摄活动物体。

爱迪生的“电影视镜”：爱迪生是美国著名发明家，1889年，他和伊斯曼工厂合作，创造了以赛璐璐为片基的，透明的，长条、柔软而且凿有洞空的胶片，这是当时最理想的摄影胶片，在活动照相的发明中完成了一个极大的飞跃。1894年，爱迪生在狄克逊的协助下制成了“电影视镜”。这种“电影视镜”外形好像一个大木柜，上装一个口径2.5毫米的透镜，柜内装的胶片首尾相接绕在几个小滑轮上，开动电机后胶片以每秒46格的速度移动，循环放映，这就是最早的电影放映机。但“电影视镜”只能供一个人观看，爱迪生也无意改进使之能在银幕上放映。爱迪生错过了人类史上一次伟大的发明机会。

卢米埃尔兄弟的“活动电影放映机”：在欧洲，与爱迪生同时，还有许多人在研究电影技术，最成功的是法国

的路易·卢米埃尔和奥古斯特·卢米埃尔兄弟。他们是工业发明家，在爱迪生等人发明的电影机器基础上，他们创造性地运用缝纫机间歇运动的机械原理发明了电影放映机的抓片机构，解决了电影胶片如何间歇地通过放映机片门的问题。这是一种既可拍摄又能放映的机器，与当时所有其他同类器械相比，具有无可比拟的优点。除当时的手摇把柄今天被淘汰外，其原理与构造和今天的摄影机无大区别。随着卢米埃尔兄弟的首次影片公映，他们成为了电影的具名"父亲"。

不过，这里要特别指出：电影是19世纪末以来世界科技发展的综合产物，其发明不是仅凭个体才智或偶然性所能办到的，是集体智慧的结晶。在世界电影史上长期存在"谁是电影发明者"之争，在这个问题上，任何轻率的断语都带有偏颇性，实际上这只能被看作是申请专利权之争。

第二节　电影成为艺术

相形于源远流长的其他传统艺术，电影的历史虽然很短，但其发展速度、普及程度、影响范围则是无与伦比的。

美国的爱迪生建造了世界上第一个摄影棚，棚内空间类似于戏剧剧场，演员在专门搭筑的高台上和黑色背景下表演，一架固定摄影机取代了剧场中的观众。影片节目有：跳跃的狗、伶俐的猫、拳击家、摔跤者、酒鬼、舞女、理发师等，大都由杂耍艺人表演简单而夸张的动作。爱迪生只是把影片看作了展示"电影视镜"器械的附属品。

卢米埃尔兄弟的早期影片引起了人们的惊讶和浓厚兴趣，但他们只是发挥了电影的照相功能，客观记录外界的人与事物，拒绝拍摄虚构的东西，没有想到电影可以成为一种艺术载体。另一位法国人梅里爱是比较早从艺术角度探索电影的先驱者，他对电影的表现力进行了卓有成效的试验，发现了许多电影技巧，如停机再拍、多次曝光等。他将戏剧传统引入电影，使用舞台演员、布景、道具、服装和化妆等手段。梅里爱的影片具有一定的长度，可以放映十几分钟，能够叙述一个较为完整的故事。1902年的《月球旅行记》根据儒勒·凡尔纳等人的小说改编，是电影史上最早

的科幻影片，片长260米，共有30幅画面，表现一群天文学家乘坐巨型炮弹到月球旅行的冒险故事。梅里爱的重要影片还有《太空旅行记》(1905)等。但是，梅里爱的电影观念停留在传统戏剧美学之上，其摄影机如同剧场中的观众一样静止不动，每部影片都只有一个视角，由近及远地将一切事物统统摄录进画面，影片结构按画面排列，每一画面都和戏剧的“场”完全相同。这就是所谓的梅里爱式的“乐队指挥视点”，银幕等同于舞台。因而，梅里爱推动电影走向了艺术的第一步，但是，他还没有找到电影最本质的特点。

在同一部影片中变换视点，从而产生类似于蒙太奇剪接效果的尝试，比较集中地出现于1900—1903年间的英国“布赖顿”学派。布赖顿是英国南部的滨海城市，G.A. 斯密士和杰姆斯·威廉逊是当地两位出色的照相师。1901年前后，斯密士制作的《祖母的放大镜》，首先用中近景表现祖母与孙儿，当孙儿抓住放大镜时，画面上出现了钟表、金丝雀和猫的头部等形象。同一时期，威廉逊拍摄的《中国教会被袭记》以义和团攻击教会为线索，分别以教堂大门、堂内花园和教堂之外的另一空间为场景，剧情灵活地从一个地点转移到另一个地点。在《捉贼》中，威廉逊安排了：前面是偷肉贼，中间是饥饿的狗，后面是被偷的肉铺伙计的“追逐场面”，法国电影史家乔治·萨杜尔认为，这是电影中的第一次真正意义的追逐场面。“布赖顿”学派将电影语言的发展推进到新阶段，对初步的蒙太奇意识、追逐场面、平行动作，以及实景拍摄、现实生活场景等都产生了重要影响。

1902年，美国人埃德温·鲍特拍摄了美国第一部有剪辑意识的影片《一个美国消防队员的生活》，1903年拍摄的《火车大劫案》更是有意识地运用了时空交叉的剪辑手法。影片表现一群匪徒抢劫邮车，最后被警察一网打尽。鲍特在这部影片中，不但采用了分镜头方法(14个镜头表现14个场景)，而且将在摄影棚搭盖的邮车内景和火车行驶的外景叠印在一起。鲍特在警察追捕和强盗逃跑这两个情节之间来回切换，形成了时空的跳跃和转换，创造性地发展了电影叙事的省略和时空结构的独特连贯性。《火车大劫案》展示了美国西部的生活氛围，为之后的西部片奠定了类型基调

和发展方向，是美国早期故事影片中最成功和最有影响的作品，曾占据镍币影院最卖座影片足足十年之久。然而，鲍特的局限性也是明显的，他的影片虽然采用了分镜头的手法，但是每个镜头实际上仍然是一个完整的场面段落，大都是一个位于远景中的长镜头，他还不懂得将每个段落划分为若干个镜头来进行表现。但是，鲍特对世界电影史的另一个贡献，则弥补了这一缺憾，他把D.W.格里菲斯引入了电影界，启用他在影片《从鹰巢中救出的人》(1907)里当演员。后来成为导演的格里菲斯承袭了鲍特对电影叙事和时空表现手段的探索，将电影真正带入了成熟的艺术阶段。

格里菲斯的贡献在于改变了电影的最小构成单位。在他之前，构成影片的单位是戏剧的场景——摄影机方位固定不变，通常一部影片就是一个场景，篇幅长的影片可能会有若干个场景。但是格里菲斯影片的构成单位变成了镜头：由若干个镜头组成一个场景，再由若干个场景构成一部影片。这样，格里菲斯奠定了电影作为一门独立艺术的基础，电影成为具有自己特殊“文法修辞”的新语言。从此，电影突破了旧有传统艺术，特别是戏剧场景的羁绊，摄影机获得了灵活的运动性，各个镜头或同一个镜头内部在拍摄方位、距离上可以不断变化，电影表现更为自由。格里菲斯于1915年编导的《一个国家的诞生》是早期电影的集大成之作，标志着电影艺术的形成。在这部影片中，格里菲斯建立起电影叙事的成功典范，使影片可以叙述一个较为复杂的故事，在此之前的影片，只是由于胶片长度的原因进行简单的“剪”和“接”，而格里菲斯实现了真正的剪辑，将不同长度和角度的镜头按照叙事法则组接在一起，形成了电影特有的节奏和情节的连续性。格里菲斯创立的“平行剪辑”、“最后一分钟营救”等叙事手法影响巨大，成为经典叙事模式。例如，影片结尾部分，南方种植园主卡梅伦一家被黑人士兵围困在原野上的小木屋里，黑人凶狠地攻击着防守脆弱的木屋；卡梅伦全家拼死抵抗，不断有人负伤；三K党人闻讯赶来营救，白色马队潮水般疾驰而来。以上三组画面交替出现在银幕上，营造出气势宏伟、紧张激烈的叙事效果，同时也形成了强烈的悬念，牢牢吸引住观众的注意力。最后，卡梅伦一家得救，黑人被镇压，悬

念得以解决，而格里菲斯所要传达的同情南方种植园主的意念也在影片叙事中潜移默化地流露出来。这部史诗巨片叙事结构严谨、完整，具有强烈的戏剧性，但这种戏剧性是通过电影艺术的独特手法表现出来的。

与传统艺术形式所经历的循序渐进的漫长发展历程相比，电影艺术的发展史几乎可视为一种奇迹。在短短的一个多世纪的时间里，电影艺术从萌芽成长到成熟完善，并且以一种前所未有的开放式和高度适应性的姿态，迎接新世纪的艺术革新和新兴艺术形式的挑战。电影艺术的特性可以从以下几个方面考察：

电影的科技性　电影向传统艺术提出了挑战，电影是依靠机器的记录——组合——放映来取得艺术效果的。有史以来，科学机器第一次成为了一种艺术形式的基础，电影不同于以往艺术的重要特点，就在于它是建立在科学与艺术的双驾马车之上的，因而谈到电影艺术的发展，不能不联系电影技术的进步，事实证明，每一次电影技术的新进展，都大大拓展了电影的表现空间、丰富了电影的表现手段。艺术与科技相互依存，共同构筑了电影这一辉煌的艺术殿堂。世界电影史被广泛认同的“无声、有声、彩色、高科技多媒体”的大致分期，正是以电影技术的时代特性为依据的，虽然不够全面，但却是一种最为简洁明了的分期。

电影的商业性　电影诞生在19世纪末大工业生产背景下，很快就被纳入这一体系，并成为文化市场的“宠儿”。法国早期电影业巨头查尔·百代曾不无夸耀地说：“1914年以前，电影是唯一具有世界性的工业……除开军事工业外，我不相信在法国还有一种工业发展得有如我们的工业这样迅速；除给予职工优厚的报酬之外，分给股东的红利也没有一种工业能达到我们这样的高度。”①电影不同于绝大部分传统艺术更主要在于个体化创作、电影的高投入成本、集体协作模式、对巨量观众和市场回馈的依赖等，这些都使其商业性成为极为重要的因素，虽然电影的艺术追求时常与之产生矛盾，但世界电影得以延续发

---

① [法] 乔治·萨杜尔：《电影通史》第二卷，196页，中国电影出版社，1982。

展，依赖的正是成熟完善的电影工业和商业运作体系。

电影语言的现代性 早期电影模糊的影像、简单的画面和恶劣的观赏环境，除了引起人们“猎奇”式的惊叹外，实在无法想象有朝一日它会在神圣的艺术殿堂内占据一席之地。但随着技术与艺术的飞速进步，电影不仅能记录一个简单的动作，而且可以记录有含义的事实、重大的历史事件，还可以通过记录来叙事。电影的优势在于它是一门视听结合、全面发展的艺术，具有记录和模拟客观现实的逼真性，能充分调动人类审美潜质的方方面面。电影以其丰富的信息含量和全面直接的感染方式，成为人们喜闻乐见的欣赏娱乐需求。

其实，把电影的发明仅仅视为一种新艺术形式的产生，并不足以说明其在人类文明进程中的重要意义。加拿大传播学家麦克卢汉在《人的延伸》中认为：每一种媒介的出现都是人的延伸，或者说是人的思维能力的延伸。电影则引发了人类思维的一次革命——影像思维：电影的思维方式与人类远古时期和儿童认知阶段的思维状况极为相似，一切都是形象的、直观的、混融一体的，不必借助于任何抽象的符号或间接的想象。自然，这个过程不是简单的回归，而是建立在现代科学理性基础之上的一种对世界、人生、人性形象化地展现与揭示。电影的发明开启了人类思维发展的新方向，并且在20世纪之后得到极大发展。在某种程度上，可以说，世界如今已进入了一个“影像时代”，影像（电影、电视、录像带、数字视盘、电脑三维动画、全球卫星信息网、信息高速公路……）成为人们获取信息和进行娱乐的最重要的渠道。高科技的发展、电脑智能的应用，正在不断加深和扩大这一进程。因而，电影的出现是划时代的标志。电影所具备的影像思维的特性体现出了现代社会人类认知的一个方向。

第三节 电影艺术观念的形成

一、早期纪录片制作与纪录观念的建立

1895年末，发明电影的卢米埃尔兄弟已经摄制了一百多部可以放映一分钟

↑图1《水浇园丁》



左右的影片，他们以“从实地捕获自然景象”为拍片方针，其影片几乎全为室外摄制，真实捕捉和记录了现实生活的即景，使电影成为“一种重现生活的机器”。其著名影片包括《工厂大门》、《火车到站》、《婴儿午餐》、《水浇园丁》(图1)、《烧草的妇女们》、《出港的船》等，题材多取自工作生活场景、家庭生活趣事、自然风光、街头风景等。在影片内容、取材方式和拍摄手法上，卢米埃尔兄弟都无可争议地是纪录电影的开创者，展现了纪录电影的基本特征。但是，卢米埃尔兄弟主要是从科技发明的角度看待电影，运用了电影的照相物理本性——客观实录，并没有形成自觉的纪录观念。

事实上，自觉的纪录片制作和纪录电影观念，是在电影艺术，特别是以“虚构”为主体的叙事电影成熟之后才确立起来的，这个过程大约在1920年前后完成。1926年，正在美国学习电影，后来成为英国纪录电影运动领袖的约翰·格里尔逊，在纽约《太阳》杂志上撰写文章，为了界定罗伯特·弗拉哈迪当年刚刚完成的影片《摩阿那》，他根据法语documentair一词创造了新词“Documentary”（纪录片）来指代这一影片类型，指出，纪录片的概念是与故事片相对而言的，故事片是对现实的虚

构、扮演或重建，与之相对，纪录电影以“非虚构”作为自身的基本特性。

1922年，因制作了《北方的纳努克》，弗拉哈迪被称作纪录影片之父，影片展现了北美爱斯基摩人在冰天雪地中的生活场景。为了拍摄本片，弗拉哈迪在哈得逊湾同纳努克一家一起居住了16个月，着重表现他们在冬日猎取海豹等猎物的情景，并穿插了诸如衣食住行、教育后代等具有很高人类学价值的细节。最著名的例子便是纳努克猎取海豹的场面，影片将真实情景连续不断地拍下来。但是，弗拉哈迪并不是机械地记录生活，而是运用电影手法使生活得以艺术化再现。猎取海豹的素材长达20分钟，但在完成片中这个段落却不足2分钟，并分切为不同镜头，角度、方向以及长度也是变化的。而且据说，纳努克从冰洞中拖出的海豹其实已经死了多天，整个场面是事先安排好了的。一些评论家因此指责影片的“搬演”，其实，对于弗拉哈迪来说，重要的并不在于严格忠实于事实，他要求自己成为影片内容的积极参与者，其创作指导思想是把非虚构的生活场景同自己的想象与诗意完美地结合起来。1926年，弗拉哈迪拍摄了《摩阿那》，展示世外桃源般的太平洋小岛上，毛利族土人和谐快乐的生活场景。之后，又拍摄了《工业的不列颠》(1932)、《亚兰岛人》(1934)、《路易斯安娜的故事》（1948）等。

1925年，苏联纪录电影作者维尔托夫（原名杰尼斯 · 考夫曼，吉加 · 维尔托夫是他的笔名，意为“永不停止地旋转”）发表了“电影眼睛”宣言，声称，电影摄影机比人的眼睛更加完美，他否定故事影片，推崇新闻片，认为电影的作用在于如实地记录现实。他与二弟米哈依尔 · 考夫曼、剪辑师伊丽莎白 · 斯维洛娃组成三人团体，形成“电影眼睛派”。其纪录观念不局限于简单地记录生活，而是通过对镜头的选择、剪接、配加字幕等方式赋予生活素材以特定的含义。他们在新闻纪录电影中采用了多种多样的拍摄角度、快速摄影、动画摄影、显微摄影、放大摄影、倒摄和移动摄影等方法。该派所倡导的重要手法之一是所谓出其不意地“捕捉生活”，或者叫抓拍，即把摄影机隐蔽起来进行拍摄。主要作品：《电影真理报》(1922—1925)、《电影眼睛》(1924)、《前进吧，苏维埃》(1926)、《在世界六分之一的土地上》

(1926)、《第十一》(1928)、《带电影摄影机的人》(1929)、《顿巴斯交响曲》(1931)、《关于列宁的三支歌曲》(1934)等。维尔托夫的理论与实践对纪录电影以至电影艺术的影响都是巨大而久远的，如第二次世界大战后的意大利新现实主义电影的某些风格、英国自由电影运动、法国真实电影等，无不受到维尔托夫的启发与影响。在60年代末期，法国导演戈达尔曾把他的摄制组命名为“吉加·维尔托夫小组”，从中可见他影响之广泛与深远。

20世纪20年代，欧洲兴起的“先锋派”电影运动抨击故事片过于商业化的创作手法与陈规陋习，倡导电影实验和革新精神，这种艺术思潮也影响到纪录片创作，使得这一时期的纪录片呈现出丰富多彩的风格样式。

1921年起，瑞典的维金·艾格林先后摄制了《对角线交响乐》、《平行线交响乐》、《地平线交响乐》等影片，主要是由螺旋形、梳齿形等线条组成的抽象动画片。同一时期，德国的汉斯·里希特制作了《电影就是节奏》系列，影片由黑、灰、白色的正方形及长方形的跳动形象组成。这类影片又被称为“纯电影”或“完全电影”，其特点就是通过一系列快速组接的独立画面，表现富有节奏的物体与机械的运动，以组成一种视觉的舞蹈和看得见的音乐。其中，法国立体派画家费尔南·莱谢尔摄制的《机械舞蹈》(1925)是经典之作，影片中的各种日常生活物体以节奏或形状的类似联结起来，展示富有音乐韵律的运动。最著名的一组镜头是一个妇女迈上楼梯的场面，当她到达最高台阶时，立即又回到最下一阶，这样上下反复许多次。影片在此并不追求隐喻效果，主要借此表现节奏和运动本身。

受苏联“电影眼睛派”的影响，1927年，德国人华尔特·罗特曼摄制了《柏林，大都市交响乐》，开创了一个新的纪录片类型。影片以清晨火车进入城市开始，展示城市一天的生活景象，影片非常注重节奏和表现形式，多变的观察角度、灵活的剪辑技巧营造出大都市生机勃勃、富于变化的旋律与魅力。与之类似的影片，还有法国的阿尔贝托·卡瓦尔康蒂记录巴黎从黎明到黄昏的《只有时间》(1926)等。1929年，法国青年导演让·维果摄制的《尼斯景象》虽然也属于城市电影，但却是一部激烈抨击

社会的作品。影片采用“电影眼睛派”的拍摄方法，让·维果与摄影师考夫曼将机器伪装起来，在不知不觉中捕捉到了许多“尼斯景象”。拍摄时他们尽量靠近被拍摄者，如果被发觉，就立刻停拍。在《尼斯景象》中，让·维果饱含愤世嫉俗的激情，以深沉的幽默和辛辣的讽刺表现了贫富悬殊的社会问题。尼斯是濒临法国南部蓝色海岸的一座名城，既是富人阶级骄奢淫逸的安乐窝，也是与富人的尼斯相对立的穷人的尼斯，该片是对充满对立的尼斯的真实记录，呈现出鲜明的社会主题。

这一时期，荷兰的尤里斯·伊文思凭借《桥》（1928）和《雨》（1929）赢得国际声誉。《桥》表现了鹿特丹市内玛斯河上的一座铁路桥。为了能在桥面上行驶火车，下面通过船只，铁桥的中间部分可以升降。伊文斯通过长期细致观察，选择最富有表现力的角度，准确地掌握拍摄时刻，合理设计物体运动和摄影机之间关系，使铁桥构成了“运动、声音、对比、节奏和它们相互关系的实验室”。[①]伊文斯以长达四个月的时间摄制《雨》，表现阿姆斯特丹这座城市在阵雨中富有情趣的场景。影片采用一种细致抒情的格调去展示世界，通过特定的拍摄角度和剪辑，使许多原本十分平凡的日常生活景象具有了诗一般的韵致。《雨》在巴黎上映后，法国影评家把它称为一部“电影诗”。

20年代末，还有许多内容与风格各异的纪录类影片。在美国，有拉尔夫·斯坦纳的《H_2O》（1929），关于水的变化的蒙太奇；在德国，有威尔弗里德·巴斯的《维滕贝格广场的集市》（1929），其中货摊的出摊与收摊用定时摄影作了戏剧性的压缩；在法国则有曼·雷伊的《爱马克·巴基亚》（1927），以表现旋转的物体的光的变化为基础；比利时的查理·德库凯利尔的《拳击比赛》（1927），以拳击比赛作为编辑实验的素材。[②]

纪录片在20世纪20年代达到了默片时代的高峰，随着声音在影片中出现，纪录片进入了一个新的历史时代。

---

① ［美］埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，76页，中国电影出版社，1992。
② 同上，77页。

二、格里菲斯与电影叙事观念

格里菲斯出现之前的美国电影，除了埃德温·鲍特对世界电影产生了较大影响外，无论在艺术，还是在商业上都进展缓慢，很少创新。但是，美国在电影经营方面走在世界前列。1905年，匹兹堡出现了第一家被称为“镍币影院”的小型影院，镍币在美国是一种五分硬币，是影院最低的入场券价格。镍币影院一般从早上八点到午夜不停息地放映，获利颇丰，每周赢利即可开办一家新影院。因而，镍币影院在美国迅速发展起来，1909年底，全美已增加到将近一万家。当时，法国的电影院数目只有两三百家，世界上其他国家影院的总和也不会超过两三千家。因此，在电影放映业方面，美国此时已具有了压倒一切的优势。此时，以法国为代表的欧洲国家虽然在制片业上占据优势，但最大的市场却是在北美，对美国市场的依赖程度非常高，甚至是决定性因素。①专门放映影片的影院，是美国电影企业稳定的真正源泉，并且成为电影企业成长的一个标志。随着电影业的发展，在制片公司和影院主之间，出现了“中间人”——“发行商”或“发行交换商”，他们从制片人手里购买或租赁影片，然后把拷贝租给影院。后来，美国借助第一次世界大战的机遇，抢得了世界电影霸主的位置，并不是毫无原因和基础的，其电影机制起到了至关重要的作用。

格里菲斯于1907年被比沃格拉夫公司雇用为演员，1908年6月，执导了第一部影片《陶丽历险记》，自此至1913年9月离开比沃格拉夫公司，共执导了450余部影片。他在这些影片中创造性地运用了许多电影技巧，如交叉剪辑、平行移动、特写镜头等，实际上，许多电影手法在此之前已经被用过了，格里菲斯的意义并不在于他发明了这些技巧，而在于他把这些技巧综合起来，形成了一个连贯有力的讲故事方式。

1915年，格里菲斯编导的《一个国家的诞生》(图2)标志着电影由供人玩耍的科技游戏成长为一门独立艺术，影片

---

① [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，66页。其中，萨杜尔这样举例：一个巴黎制片人，如果在法国只能够销出十部拷贝，而在美国却可以销掉二百部，在世界其他各地一共也只能销掉五十部。



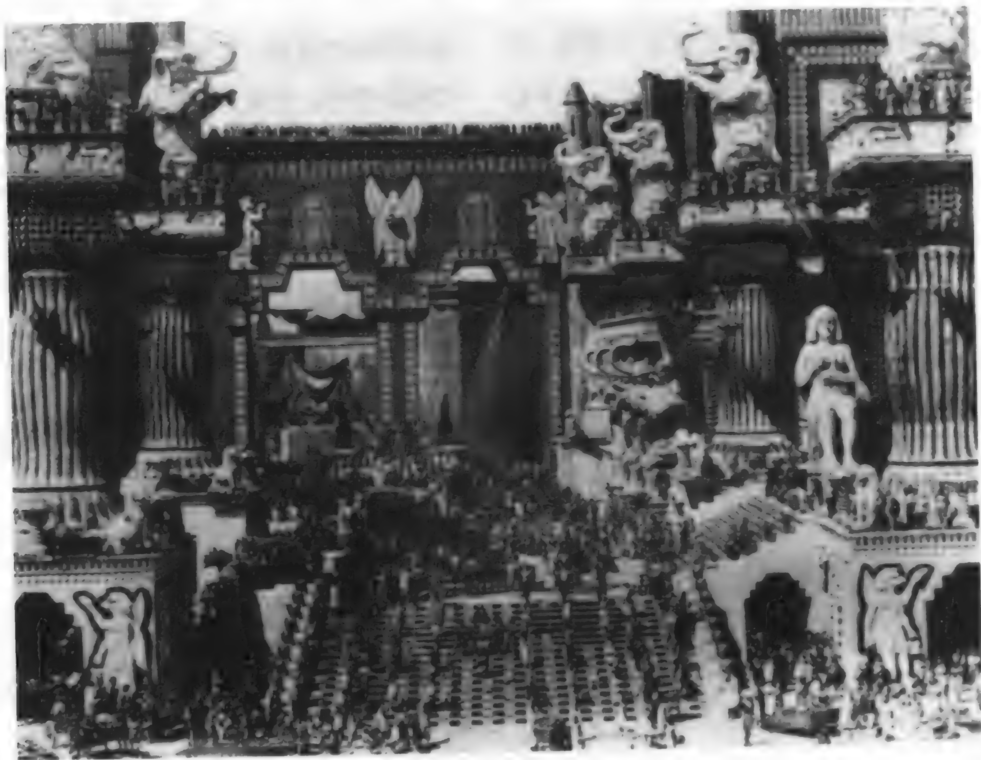
←图 2
《一个国家的诞生》

以有条不紊、张弛有度的叙事手法，形象地反映了美国南北战争前后所发生的一系列重大历史事件，既有波澜壮阔的战争和群众场面，又有细致入微的人物及情感刻画，既有平和宁静的叙事段落，又有铁骑奔突、一泻千里的磅礴气势。应该指出的是，这部被誉为“用光书写出来的历史巨著”，也在美国电影传统中树立起一个很坏的模式：由于格里菲斯站在同情南方种族主义者的立场上，影片歌颂了所谓“正义”的三K党，表现白人镇压黑人“暴乱”的合理性和必要性；影片中的黑人形象要么野蛮残忍，要么逆来顺受。

格里菲斯仅用九周时间和10万美元就完成了这部杰作，但仅在当年就获得100万美元的票房收益。到1931年，这部影片的收入已达1800万美元，到1946年观众超过2亿人次，至今仍保持着默片票房收入的最高纪录。《一个国家的诞生》不仅标志着世界电影艺术的一次质的飞跃，而且它的放映发行还标志着美国电影工业的发展。美国华尔街的银行老板们不再对电影这种“杂耍”、“玩意儿”嗤之以鼻、不屑一顾，开始对“生财有道”的电影业青眼有加，强大的资金注入和支撑使美国电影获得了强劲的发展潜力。美国电影在企业经营方面

也起了很大变化，自此之后摄制了一些规模宏大、豪华壮观的超级影片。

1916年，格里菲斯进行了相对而言，可能是电影史迄今为止，最具野心、最为宏大的制作——编导《党同伐异》。影片包括四个部分："巴比伦的陷落"、"基督的受难"、"圣巴戴莱姆教堂的屠杀"和"母与法"。"母与法"表现了20世纪初美国的劳资冲突，集中叙述了一位青年工人蒙难遇救的情节。"基督的受难"用一连串简短生动的画面表现了耶稣基督被钉上十字架的故事。"圣巴戴莱姆教堂的屠杀"表现中世纪时期法国血腥的教派纷争。"巴比伦的陷落"表现公元前539年，古巴比伦王国被波斯人攻陷的悲剧。在影片中，格里菲斯运用平行蒙太奇的手法，把时空相距甚远的不同活动剪辑在一起，让四个故事交替出现。叙事从一个世纪跳到另一个世纪，从一个事件跨越到另一个事件，情



←图3
《党同伐异》

节的平行铺展造成了逐渐强烈的紧迫感，形成巨大的情感冲击和惊人的视觉效果。一个摇着摇篮的母亲的隐喻画面在影片中反复出现，借此起到连贯影片主题的作用，象征在不同的时代，人性中永恒的命运主题——党同伐异。

在《党同伐异》中，平行交替蒙太奇所营造的“最后一分钟的营救”的叙事模式得到了更多、更强烈的表现。“母与法”中的营救场面最为经典：丈夫被诬告为杀人凶手，并被判绞刑。行刑前一小时，真正的杀人犯吐露了真情，于是，妻子为解救丈夫寻找州长要求赦免，但州长恰好乘火车外出。妻子立即乘赛车追赶火车，而丈夫这时已经被送上绞架。汽车终于赶上火车，当妻子手持赦免令赶到监狱时，绞索已经套上了丈夫的脖子。这时，一个特写镜头表现刽子手的刀即将触到行刑的绳索。这种快速切换的剪辑手法，使节奏越来越快，剧情越来越紧张，观众的情绪也紧张到了极点。(图3)

作为一位在电影史上承前启后的集大成者，格里菲斯一方面汇集了当时电影叙事的各种技法，另一方面他也承袭了传统叙事艺术的基本模式，特别是受到莎士比亚戏剧和狄更斯小说的深刻影响。苏联著名导演和电影理论家谢尔盖·爱森斯坦就认为，格里菲斯的平行交替剪辑手法源自狄更斯惯常运用的“平行叙事”。从叙事结构看，格里菲斯恪守古希腊亚里士多德以来的线性因果叙事法则，即所谓“起承转合”或“开始、发展、高潮、解决”这样一个环环相扣的情节安排，从而形成一个封闭完整的叙事体。但是，格里菲斯在具体叙事过程中，采用的则是完全电影化的形式，表现在两个方面：宏观的结构布局，充分运用电影时空高度自由的特性，将几条叙事线索平行交替展开，形成各叙事层之间的张力和悬念，营造紧张激烈的戏剧性效果；微观的场景处理，采用不同景别、镜头、角度，来展示人物关系，推动情节发展，渲染情感活动。总之，在情节的连续性上，格里菲斯采取的方式与传统艺术划清了界限，他清楚

---

①统计数字说法不一，《党同伐异》的成本约为200万美元，而当时电影的平均成本不过几千美元，最多不过1万美元，所以，从可比成本角度看，《党同伐异》或许是迄今单片成本最高的影片。

地知道文学、戏剧和电影等媒介的区别，他在沿用传统结构的同时，强化了视觉及情感表现力，体现出他对电影作为一种表现媒介的叙事力量的深刻理解。

在格里菲斯的努力下，形成了真正电影化的叙事文体。自此至今，尽管世界电影不断地经历波澜起伏、更迭频繁的艺术变革，但其基本的叙事模式都遵循了格里菲斯的方向，或在此基础上扩充完善。

尽管《党同伐异》进行了影响深远的艺术创造，格里菲斯也为此不惜巨资[①]，可当时未能受到观众的欢迎，在电影的初创阶段，格里菲斯复杂的平行蒙太奇叙事超越了观众的接受能力，他为此破产，欠下的债务一直到死都未能还清。但是，《党同伐异》的电影剪辑、叙事节奏、情节结构和移动摄影等技巧，以及规模宏大的群众场面等，都极大地影响了世界电影。特别是苏联的爱森斯坦和普多夫金等人在格里菲斯的基础上深入研究和探索，最终建立起了蒙太奇理论，将电影艺术提高到一个新的水平。

三、欧洲先锋派与现代主义电影观念

第一次世界大战后，美国取代法国和欧洲，成为世界电影霸主，这从根本上改变了世界电影的制作格局，美国遵照现代工业模式建立起的电影体系快速发展，其日趋类型化的商业电影日渐成为世界电影主流。欧洲试图走一条与商业化气息浓厚的美国电影不同的艺术道路。与历史短暂的美国相比，欧洲有着悠久深厚的文化艺术传统，因而，欧洲电影人始终想把电影改造提升为一种可以与传统艺术相提并论的艺术形式。20世纪20年代，欧洲出现了第一次电影观念革命——先锋派电影运动。先锋派承续了格里菲斯、冯·斯特劳亨[①]等人在美国失败了的、使电影成为个人化表达方式的工作，彻底拒绝好莱坞的商业意

①冯·斯特劳亨（Erich von Stroheim），原籍奥地利，在格里菲斯拍《党同伐异》时曾任副导演。1925年因编导写实色彩强烈、个人风格突出的影片《贪婪》，与塔尔伯格（Irving G. Thalberg）为代表的米高梅公司管理层发生冲突，被剥夺导演权。这一事件被认为是好莱坞制片人专权制度确立的标志，某种程度上，也意味着好莱坞制片厂体系的建立。

识，使电影成为纯粹表达创作者个人思想、情感与心理的艺术形式。先锋派电影强调影片的纯视觉性，试图从电影的直观特性和运动性出发，去扩大、挖掘电影视觉表现的可能性，探索出一条用视觉语言来打破戏剧时空束缚的道路。

先锋派受到19世纪末20世纪初形成的以尼采、弗洛伊德等人的学说为代表的西方现代主义思潮的影响，现代主义思潮的核心是反传统，主张个性自由抒发，表现心理现实。尼采宣称“上帝死了”，要重建以自我为中心的价值体系。特别是第一次世界大战摧毁了西方人既有的价值观念，西方所标榜的“自由、平等、博爱”等信念在血与火中遭到毁灭性打击，因而反传统的现代主义思潮进一步高涨起来。弗洛伊德则发现了潜意识和内心现实，为20世纪艺术发展开辟了一个广阔的领域——内心。因而，先锋派电影的突出特点是背离常规、惊世骇俗的艺术品格。由于对历史概括或概念理解不同，先锋派电影运动所包容的范围及分类也各不相同，在此主要介绍德国的表现主义电影、法国的印象派电影、达达主义与超现实主义电影、苏联的蒙太奇学派等方面的内容。

（一）德国表现主义电影

表现主义最先是20世纪初诞生于欧洲的一种先锋派绘画艺术，构图夸张失实、扭曲变形，色彩奇特失真、过分渲染，强调表现人的主观现实与心理感受。不久，表现主义影响到音乐、文学、戏剧等许多领域。第一次世界大战后，战败的德国政治动荡、经济萧条、民生困苦，人们普遍地产生了一种失落感、危机感，对现实不满，对未来也感到悲观绝望。许多德国艺术家采取了逃避现实的态度，从外部世界归返到内心，曲折地表达艺术家自身对现实的愤懑不满和苦闷焦虑。在这样的社会和艺术背景下，1919年，德国拍出了第一部具有表现主义风格的影片《卡里加里博士》。

《卡里加里博士》讲述一个精神病院院长模仿18世纪意大利一个名叫卡里加里的魔术师，进行催眠实验，通过控制一个名叫凯撒的梦游人杀人的故事。编剧卡尔·梅育与汉斯·雅诺维支都在一次大战中服过兵役，剧作以隐喻和象征的手法表达他们对战争的憎恶，以及对将德国拖入战争深渊的威廉王朝的谴责，剧作以代表理性的大学生弗朗西斯

战胜卡里加里为结局。可是，导演罗伯特·维内在拍摄时，却根据制片人的意见为影片加了一个序幕和结尾：弗朗西斯是个精神病患者，故事是他杜撰出来的，而精神病院长是他的主治医生，被他妄想为传说中的卡里加里博士。这样，故事的结尾不是理性战胜非理性，而是相反，影片最后蜕变为讲述一个人精神错乱原因的故事，“一部革命的影片变成了一部顺乎潮流的影片”。尽管剧作原意被篡改，但人们依然可以从影片中感受到当时德国社会中普遍存在的对某种权威力量的恐惧心理。

《卡里加里博士》具有典型的“警探片”风格：如神秘的事件、迷惑人的线索、剧情的突变等。影片的叙事结构也是传统的单线式展开，按自然时序发展，环环相扣。作为表现主义的代表作，影片的创新更多地表现在其影像风格上，即通过布景、摄影、服装、化妆等手段的象征性的手法创造了一个变态的和符号化的世界。《卡里加里博士》是世界电影史上少有的由美工师主宰艺术风格的影片，三位美工师：赫尔曼·瓦尔姆、瓦尔特·吕利希与瓦尔特·莱曼都是表现主义画家，他们以表现主义风格画成的布景取代了以前那种对客观环境作自然主义复写的布景，在他们的画笔下，一切真实的事物——房子、门、楼梯、街道、树木、烟囱——都通过弯曲的线条或倾斜的角度，不自然地、令人恐惧地展现在布景上。布景图案简单、怪异，多为古怪的几何线条和符号，而且透视不合比例，前后景常呈阶梯式排列。影片布景绘有强烈的明暗光效，影片中的光影也主要是通过奇形怪状的线条画在布景上的。那些线条与构图不仅决定着影片的基调，为影片情节渲染气氛，而且还起到说明故事内容、人物性格、甚至命运的作用。

《卡里加里博士》完全摈弃了外景，全部镜头都在摄影棚里拍摄。摄影棚的封闭环境有利于创造出一种隔绝的、非现实的生活。为了与表现主义的布景相适应，影片在服装、化妆和表演上也向表现主义风格靠拢。演员的服装奇形怪状，化妆也非常夸张，演员用极不自然的表情、手势和步态进行表演，与布景构成某种精心设计的视觉图形。

继《卡里加里博士》之后，表现主义风格的影片有：《从早晨至午夜》(1920)、《疲倦的死》(1921)和《诺斯费拉

图》(1922)等。表现主义电影是德国最早的一种民族电影流派，不仅对战后德国电影产生了重大的影响，而且对世界电影，特别是对美国30年代恐怖片、盗匪片和40—50年代流行一时的“黑色电影”的出现和发展也产生过一定的影响。

20年代，稍晚于表现主义电影，德国出现了室内剧电影。室内剧原是德国戏剧导演马克斯·莱因哈特创造的一个术语，专指小型剧场演出，出场人物不多，布景较为简单，注重对话，以观众熟悉的小市民阶层生活或男女私情为题材。室内剧电影是室内剧的派生物，因此它具有室内剧的基本特点。剧作家卡尔·梅育回归现实主义道路，1921年起，先后写出了《碎片》、《后楼梯》、《除夕夜》等室内剧电影，1924年，《最卑贱的人》把室内剧电影推向了高峰。在这几部室内剧影片里，梅育背离了“卡里加里风格”，放弃了表现主义的幻想题材，转向了以小市民的现实生活为题材的电影剧本创作，为德国电影开创了现实主义的发展方向。

《最卑贱的人》题材来自俄国果戈理的短篇小说《外套》，梅育将其改编为讲述一个年老的大饭店侍役的悲剧命运的故事，批判了德国社会的一种致命的国民性：对当权者的盲从与对权威的笃信、膜拜。梅育曾在《卡里加里博士》中揭示过这一德国国民性格，在这部影片里又通过对小市民阶层“把制服作为至高无上的权力象征，并以此而骄傲”的膜拜心态进行了辛辣的讽刺和批判。当司阍老人穿上号衣时，显得神气十足，而当他脱下那件衣服时却又是那样的沮丧、虚弱。司阍老人通过制服来确立自己的身份是虚假的，但他周围的人们也根据虚假的外表来判断人的价值，就更加引人深思。

《最卑贱的人》不仅表现出鲜明的社会批判倾向，而且在电影史上被称为是“电影技术的一场革命”：字幕全部舍弃，移动摄影的运用（电影史上著名的UFA镜头）。移动摄影的运用和字幕的摈弃不仅是德国无声电影，而且是世界电影史上的两项意义重大的革新。这说明，电影已经不再是电影初期那种消极被动的记录媒介，而成为掌握在艺术家手中的一种积极主动的、具有巨大艺术创造力的工具。

室内剧电影之后，德国还存在过更写实、更具社会意义的街道电影，一些

电影人携带摄影机离开封闭的摄影棚，走上了街道，捕捉外部世界的现实，拍摄了一些以街道为主要背景的影片，以一种直接的、客观的、不尚虚饰的风格来反映德国下层平民的日常生活。代表作品有卡尔·格吕纳的《街道》(1923)、乔治·派勃斯特的《没有欢乐的街》(1925)和布鲁诺·拉恩的《街头惨剧》(1927)等。

（二）法国印象派电影

20世纪20年代，以德吕克为中心，包括阿倍尔·冈斯、谢尔曼·杜拉克、让·爱浦斯坦、马赛尔·莱皮埃等人组成了法国电影中的印象派。印象派的称谓来自印象派绘画。印象派绘画重视光的变化效果，描绘转瞬即逝的直接感性印象。印象派电影深受印象派绘画的影响，其特点是：不注重影片的故事情节，着重创造氛围，以风景或背景作为影片中的重要角色，追求造型美、新奇的视觉形象和新颖的拍摄角度。

德吕克认为电影是一种具有自身规律的艺术，应该和其他艺术，特别是文学和戏剧区别开来，寻找真正符合自身的题材和表现手段，他将此归结为“上镜头性”。他的第一个剧本《西班牙的节日》(1919，杜拉克导演）展示在异国情调背景下的爱情悲剧。德吕克执导的影片《流浪女》(1924）典型地体现了这个时期印象派导演的特点，在主观感受的基调上将人们习以为常的风景诗化。在这方面，莱皮埃的影片代表了“典型的印象主义”。他1921年拍摄的《黄金国》表现一个被遗弃的舞女为抚养残疾的孩子艰难地生活，最终绝望自杀。在这部影片中，莱皮埃充分利用镜头的视觉效果渲染气氛，使镜头具有了主观色彩。例如，影片中的格拉那达城的宫殿，就宛如一幅朦胧的莫奈油画。又如在表现舞蹈场面时，他借鉴了印象派画家的模糊手法，用虚焦距镜头表现女主人公在她的同伴中间默然沉思；用哈哈镜表现那些喝醉酒的人的面孔；等等。电影史家认为，莱皮埃用“视觉记号说明了能够说明的一切”，而《黄金国》“开辟了法国默片完全成熟的时期”。

冈斯在印象派导演中最富创造性、最脍炙人口的作品是《车轮》。影片成功地创造了加速蒙太奇手法，用以表现火车车轮风驰电掣的钢铁运动：风景、人的面孔、机车制动杆、水蒸气等交替出

现，节奏越来越快，观众的神经愈来愈紧张，画面产生了令人惊心动魄的视觉效果。加速蒙太奇的发现赋予电影以一种近似音乐的品格，使电影成为一种“可视的音乐”。冈斯的另一部代表影片《拿破仑》最伟大的创造是三面银幕的运用。当影片出现波澜壮阔的大场面时，三部放映机把不同的场景投在三个并置的银幕上，扩展了观众的视野，给人身临其境的感觉。

印象派代表作还有杜拉克《微笑的布迭夫人》、爱浦斯坦《忠实的心》等。1924年，随着德吕克去世（34岁），印象派电影就告一段落了。

印象派与先锋派在理论和创作上都有紧密联系，有人将其归为一类。但是，由于印象派电影并不否认电影的叙事功能，所以它和现实生活仍保持着相当密切的关系，印象派电影实质上是对法国20世纪20年代现实生活的一种直率的感觉方式和表现方式。

（三）达达主义与超现实主义电影

达达（DaDa）是一个毫无具体含义的幼儿呓语，一位达达主义作家偶尔翻开词典发现了这个词，便以此为自己的文学运动命名。实际上，达达主义的宗旨便是颠覆和破坏，颠覆资本主义社会既有的道德、宗教、政治传统，破坏一切艺术规范，推崇个性的彻底自由。达达主义影片的特点：没有主题、没有情节，追求奇异怪诞的视觉效果。

《幕间休息》（1924，雷内·克莱尔执导）是达达主义电影的代表作。影片由一系列充满幽默感的即兴笑料汇集而成，大量使用了达达主义所惯用的惊人的效果、离奇古怪的隐喻，以及故作神秘的手法。如，当芭蕾舞演员的面孔从仰摄的舞裙边显露出来时，观众看到的不是预期的女演员的面孔，而是一个嘴上长着浓密胡须、眼睛上戴着夹鼻眼镜的男人的脑袋。影片的出殡场面以荒诞、幽默等隐含的方式讥讽了资产阶级礼仪习俗、风尚和文化：开始是一匹骆驼拖着灵车，一些板着面孔的绅士戴着大礼帽、穿着丧服，跟在后面。送殡行列起初以慢动作行进，后来灵车不受控制，狂奔起来，绅士淑女们也着了魔一样快速跟进，加速蒙太奇造成了令人头晕目眩的感觉，同时也化解了原本严肃的场面，对资产阶级礼仪进行了辛辣的调侃。

超现实主义电影深受弗洛伊德精神分析学说的影响，试图把梦境、心理变化、无意识或潜意识过程搬上银幕，把表现幻觉和梦境，展示人的潜意识当作电影艺术的根本任务。超现实主义电影创作者认为：理智、道德、宗教、社会以及生活经验都是对精神、对人的本能需要的强制和桎梏，只有抛弃它们，才能“解放精神”；他们强调改造世界、改造社会的唯一道路就是改变每个人的意识，唤起被社会压抑的潜意识，如此才能冲破一切羁绊，显露人的本体真实。精神错乱和梦幻是真正的精神活动，在这两种状态中，人才不再受到意识的控制。在这样的哲学思潮的影响下，超现实主义电影没有完整的故事，创作主旨在于形象化地表现梦境和潜意识活动，现实的场面和令人费解的怪诞场面常常交织在一起，借以表现主观世界的混乱、幽暗、痛苦和严重的失落感。

《一条安达鲁狗》(1928)是超现实主义电影的代表作，由侨居法国的西班牙籍导演路易斯·布努埃尔与超现实主义画家萨尔瓦多·达利共同编写。影片没有任何统一的逻辑线索，描写的只是一个朦胧的诗意世界，用直接的视觉形象来表现心灵的感受和震动。影片追求惊人的、激烈的效果：一双男人的手在磨剃刀，随后，剃刀一下子切开一个女人的眼珠，与此相呼应的是一片浮云划过圆月……男人抚摸女人的乳房……男人的手被卡在门缝里，突然，手上出现了黑洞，四围爬满了蚂蚁……男人闯进屋，想要拥抱他所渴望的女人，却被两根系着南瓜的长绳绊住，绳子另一端绑着两个修道士和两架钢琴，两头死毛驴放在钢琴上……显然，从上述段落中，很难找出实在的逻辑关系和情节线索，由此可以看出超现实主义电影与一般叙事性电影的差异，后者强调情节的因果关联和符合逻辑的连续性，而超现实主义电影漠视和打破了这一藩篱。《一条安达鲁狗》在构思阶段就不是从理性和逻辑基础出发的，布努埃尔说，影片出自两个梦的结合：一个是他本人的，他梦见一片云彩割破了月亮，一片剃刀割破了一只眼睛；一个是达利的，他梦见一只爬满蚂蚁的手。他们决定根据这两个梦拍一部影片，剧本的写作原则：“不要可能得出任何理性的、心理的和文化的解释的任何思想和任何形象。除了令我们震惊的画面，别的都不要，也

不打算知道为什么。”因而，影片追求一种非理性、非常规的创作模式，将现实与幻想、神秘与荒诞、欲望与破坏、自由与束缚、美丽与凶残、幸福与痛苦等对立内涵在特定时空下，富有诗意地融为一体，形成了一种张扬个体自我的、自由跳跃的电影风格。

布努埃尔导演的《黄金时代》(1930)也是一部典型的超现实主义影片。在这部影片中，象征和譬喻手法得到了更为广泛的运用。例如，影片表现一个高贵的社交场所，忽然冲进一辆垃圾车，车上坐着几个举止粗鲁的工人；庄严的城市奠基仪式被一对搂抱在一起疯狂做爱的男女所扰乱；汽车司机把金质的圣器塞到肥胖臃肿的主人脚下；在上流社会盛大宴会上，客人们的脸上却落满了苍蝇……在这些超现实主义的隐喻中，不难窥见编导进行社会批判的锋芒，超现实主义成为一种批判的武器，其核心总是围绕着“欲望与束缚”这个超现实主义的经典主题。

超现实主义影片还有女导演谢尔曼·杜拉克拍摄的《贝壳与僧侣》(1927)、谷克多导演的《诗人之血》(1930）等。

先锋派电影由于过分荒诞，主观色彩过于浓厚，在影坛上曲高和寡。但是，作为一次电影艺术的探索实验，先锋派具有不可否认的积极意义和丰富成果。例如，先锋派电影对画面形象和影片节奏的探索研究就有助于电影摆脱平铺直叙的刻板手法和对生活的单纯复制，并促进了蒙太奇理论，特别是表现性蒙太奇技巧的形成和发展。再如，先锋派电影在表现人物的精神状态和意识活动，使内心世界“视觉化”方面所作的努力，在某种程度上丰富和扩大了电影的表现力和范围。

（四）苏联蒙太奇学派

苏联蒙太奇学派是先锋派电影运动中的独特一支，是指在20世纪20年代到30年代初期活跃于苏联影坛，对蒙太奇的理论与实践作出过贡献的艺术家群体，主要有库里肖夫、爱森斯坦、普多夫金、维尔托夫、杜甫仁科等人。在艺术宗旨、美学追求方面，苏联蒙太奇学派与其他先锋派电影有着根本区别，但在形式探索、革新语言方面有着共同倾向。

十月革命胜利后，新建立的苏维埃政权极为重视电影。1919年8月27日，

列宁签署法令，电影事业实行国有化。列宁还在1922年强调指出：在所有的艺术中，电影对于我们是最重要的，这一论断成为苏联电影的行动纲领。苏联蒙太奇学派的出现与20世纪20年代的政治形势与意识形态环境有着直接的联系，在当时的苏联，电影已不再是好莱坞式的大众娱乐性商品，而是负载着宣传和认识功能、传达社会信息的媒体。爱森斯坦等年轻的电影工作者在革命激情的激荡和推动下，决心要在旧电影的废墟上大显身手，为新时代的电影创造出新颖的语言形式，以便从中可以体现出时代的、革命的思想内容。但是，这些艺术家的实践和研究工作实际是各成体系的，相互间无论在观念上或方法上都有着很大差异。

库里肖夫 库里肖夫是苏联蒙太奇理论的第一位研究家，他以实验"库里肖夫效应"而闻名于世。库里肖夫曾拿俄国"电影皇帝"莫兹尤辛的一张没有特定表情的脸的镜头，分别同一盆汤、一口安放死者的棺材、一个小女孩的镜头并列剪辑在一起。结果，观众看后，纷纷赞叹莫兹尤辛表演高超：与汤并列时他显得全神贯注，如饥似渴；与死者并列时则沉痛欲绝；与小女孩并列时又似慈父般和蔼亲切。库里肖夫借此证明，有目的地将不同镜头加以并列，便可以获得一种新的含义，一种新的艺术的质。库里肖夫的另一项被他称为"创造性地理"的蒙太奇实验也非常有趣。他将五个镜头，即1．一个男人从右向左走；2．一个女人从左向右走；3．两人相遇，互相握手，男人用手一指；4．观众在男人指示的方向上看到一座白色的建筑物；5．二人走上楼梯等加以连接。观众看过这个剪辑段落的印象是两位互相认识的男性与女性从同一条大街的左右两侧走来并相遇，然后一起走进一座白色建筑物内，然后登上该建筑中的楼梯。但实际上，镜头1与2是在同一城市相距甚远的两条街上拍摄的；在镜头3中，男人指的目标并不真的存在于他的面前；镜头4的白色建筑物是美国的白宫；镜头5的楼梯是在某教堂里拍的。库里肖夫通过这一实验说明了"创造性地理"的蒙太奇效应，同时也说明了电影蒙太奇的叙事功能。通过大量试验，库里肖夫得出的结论是："蒙太奇原则是电影特性的基础。"他认为电影演员、编剧、摄影、美工等都应统一在蒙太奇



↑图4 爱森斯坦

的总原则下，一同构成电影的表现体系。

爱森斯坦 爱森斯坦（图4）被誉为是对整个人类文化史进程有所影响的人，他受过良好的教育，学识渊博，十月革命时期参加红军，1920年投身戏剧，1923年转入电影界，《罢工》(1923)和《战舰波将金号》(1925)为他带来了巨大的声誉，尤其是后者，被公认为是电影史上最杰出的作品之一。此后他还拍摄了《十月》(1928)、《总路线》(1929)、《墨西哥万岁》、《亚历山大·涅夫斯基》(1938)、《伊凡雷帝》(1945)等影片。

爱森斯坦从20年代初就开始发表有关蒙太奇理论的文章，后在国立电影学校任教期间，对蒙太奇理论进行了深入的探索和总结。“杂耍蒙太奇”（又译为“吸引力蒙太奇”）是他较早提出的概念，是指把任意选择的、独立的杂耍表演自由地组成蒙太奇，一切从最后的主题效果出发来进行合成，以此给观众生理和心理上巨大冲击，激起想象并使之参加艺术的进程。电影运用“杂耍蒙太奇”的手法可以通过富于感染力的镜头对列，直接把思想传达给观众。“理性蒙太奇”(也称“理性电影”)，是爱森斯坦在20年代末期提出来的概念。他主张，电影艺术的目的不在于形象地表现现实，而在于表现思想。他把镜头比喻为可以进行生命裂变的细胞，通过分裂与再组合，可以形成一个新的质。至此，爱森斯坦建立了蒙太奇学说的完整理论体系：蒙太奇，就是镜头间的冲突，是由

两个并列的镜头冲突所产生的某一概念从而造成有目的的主题效果。这样，爱森斯坦把蒙太奇从一般艺术手法上升到思维方式和电影美学的高度，并把蒙太奇与辩证思维有机地联系在了一起。

《战舰波将金号》(1925) 是爱森斯坦实践自己的蒙太奇理论的杰出作品。影片具有史诗般的格调：主题重大、冲突鲜明、结构精巧、激情澎湃、充满了诗情画意。影片在世界电影史上第一次把革命的人民作为主人公搬上银幕，创造了崭新的艺术语言来表现革命思想，从而使电影从粗俗的新奇娱乐或幼稚的宣传教化工具变成了富有思想性的艺术作品。影片中的蒙太奇运用达到了相当完美的境界，从一个节奏转入另一个节奏，起伏跌宕，错落有致，就像一部交响曲的各个乐章，营造出整体的叙事意



↑图5
《战舰波将金号》

境。“敖德萨阶梯”是影片中运用蒙太奇结构的最杰出段落，爱森斯坦使用了他在理论著作中探讨的各种形式的冲突和蒙太奇方法，他利用节奏的变化，把事件发生的实际时间扩展为影片时间：一帮人跑下敖德萨阶梯约需两分钟，在影片中，士兵用了将近十分钟才走下阶梯。(图5) 因为爱森斯坦在这场屠杀的全景中不断切入孤立的细节行动。此外，他还把同一事件表现了不止一次，因此也扩展了时间。这种蒙太奇处理给人以强烈的情感冲击：屠杀是在无止无休地进行着。因而，“敖德萨阶梯”这一段落便绝不是对这场暴行的无感情的新闻纪录，而是充溢着激情和理性批判精神。“敖德萨阶梯”结束部分，波将金号的起义水兵向沙皇军队总部开炮，银幕上出现三个石狮子的短暂镜头：第一只狮子在沉睡，第二只在苏醒，第三只起身站立。单独看，每个镜头“内容是中性的”，但它们的总和，通过一只狮子吼着跳起来的幻觉，即产生一个新思想：俄国人民已经觉醒，奋勇反抗沙皇政府的反动统治。

《十月》运用电影隐喻、剪辑节奏等富有激情的艺术手法，再现了1917年俄国的主要政治事件。《亚历山大·涅夫斯基》表现了13世纪俄国大公率领军民击溃外敌的业绩。《伊凡雷帝》以“音画对位法”的蒙太奇思维，展示了伊凡的形象和16世纪俄罗斯历史与社会的广阔画卷，是一部具有独特而丰富视听表现力的杰作。

普多夫金　与爱森斯坦强调电影的理性功能不同，普多夫金在蒙太奇观念上，比较温和、折中，既吸收了库里肖夫与格里菲斯注重镜头间蒙太奇和段落蒙太奇的方法，也吸收了爱森斯坦的理性与冲突蒙太奇的方法，但他更突出强调电影的叙事性，对三四十年代的苏联和美国的情节剧模式产生了重要影响。1926年，普多夫金完成了代表作《母亲》，影片改编自高尔基的同名小说，表现女主人公尼洛夫娜的革命经历。与爱森斯坦塑造群像不同，普多夫金精心刻画了母亲完整的性格发展过程。在这部影片中，蒙太奇的运用紧凑有力，富于音乐性，拍摄角度和细节处理极有特色，善于通过一些令人难忘的精彩细节来营造作品的气氛。影片中展现了充满抒情魅力的俄罗斯自然景色，蒙太奇手法更重视诗意的隐喻手法，其中用冰河

解冻象征革命力量蓬勃发展，以及用高擎的红旗象征革命的必胜等，都是脍炙人口的段落。普多夫金的主要作品还有：《圣彼得堡的末日》（1927）、《成吉思汗的后代》（1929）、《苏沃洛夫大元帅》(1941)、《瓦西里·波尔特尼柯夫的归来》（1953）等。

杜甫仁科 杜甫仁科是乌克兰电影传统的创立者，代表作有《兵工厂》（1929）、《土地》（1930）、《肖尔斯》(1939)、《米丘林》(1945)等。杜甫仁科在诗意叙事方面作出了突出贡献。《土地》表现了农村集体化时期发生的故事，出身于乌克兰农村的杜甫仁科，赋予影片以浓郁的乡土气息。既展示了集体农庄建立时的阶级对立，同时又表现了永恒的、富有生命意识的大自然，作品充满了抒情诗的韵味。《土地》尚未采用声音手段，但被誉为是一部视觉交响乐。特别是结尾部分，采用了类似于音乐的多声部蒙太奇结构：为瓦西里送葬的队伍的镜头、瓦西里的未婚妻痛苦万分的镜头、一个孕妇分娩的镜头，以及杀人凶手科马蛆虫一样钻入土地的镜头等，交错编织在一起，揭示了生命与死亡、爱情与痛苦、崇高博大与卑鄙猥琐的强烈对比，达到了极高的艺术造诣。因而，有人认为：这部无声电影杰作的诞生，实际上也标志着默片时代的结束。

四、东方电影观念

西方之外的亚洲，特别是中国、日本和印度电影较早发展起来，并各自试图将自身悠久的文化艺术传统融人这个“舶来品”中，虽然无论在制片业规模，还是艺术影响上都无法与欧美主流电影相抗衡，但东方各国的民族电影业还是初步确立起了各自的特点。

1905年，北京丰泰照相馆拍摄了戏曲舞台纪录片《定军山》，这是中国最早的影片。(图6) 1913年，由张石川、郑正秋合导的《难夫难妻》是中国第一部有故事情节的影片。20年代，中国相继出现了明星、联华、天一等初具规模的电影摄制机构，中国电影进入了快速发展期。20年代较重要的影片有《阎瑞生》(1921)、《劳工之爱情》(1922)、《孤儿救祖记》(1923) (图7) 以及武侠系列片《火烧红莲寺》等。

中国电影早期主要模仿外国电影，20年代中后期，为了与外来影片竞争，

很自觉地向传统文化和传统艺术寻求题材和形式，出现了较为成熟的古装片、神怪片、武侠片等影片类型。虽然疏离现实、技术简陋、粗制滥造等因素制约了这些商业类型片的发展，电影史的总体评价不高，但从民族电影类型创立的角度应该肯定其历史意义，特别是武侠片成为中国电影传统中最具类型化的片种。此外，郑正秋等人发展起了一种具有更深民族文化心理内涵的创作模式——伦理化主题，他的代表性影片《孤儿救祖记》、《苦儿弱女》、《小朋友》等，揭露和鞭挞了社会和家庭中的恶德丑行，表现和歌颂了儒家传统的人性善、孝悌、仁爱的道德伦理思想。伦理化主题一方面植根于千百年来中国文化的最核心部分，另一方面也因为近现代以来，西方文化和价值观念对中国的道德观念和文化风尚形成了巨大冲击，人们便试图从传统道德观念中寻找应对的依据，强化中国传统的伦理亲情。后来，以蔡楚生为代表的新兴创作群体，将伦理化情感和时代因素融合起来，将这一创作模式推向了新境界，既符合观众的观赏心理习惯，又反映现实生活，而且体现出强烈的文化和社会批判意识，《一



↑图6 《定军山》


《孤兒救祖記》1923 明星
編劇：鄭正秋　導演：張石川　攝影：張偉濤
主演：鄭鷓鴣 鄭小秋 王漢倫
中國第一部藝術上較為成熟和完整的故事電影，在
電影史上具有劃時代的意義。

←图 7
《孤儿救祖记》

江春水向东流》(1947)便是一个成功的例子。

中国最早成型的电影观念是“影戏”，特别强调电影与戏剧艺术的联系和共同点。在此观念下，电影不是简单地还原外部世界，更不是纯粹个人化的形式游戏，而是以社会功能为核心，即以影片内容是否纯正作为评判标准而建立起的电影观念。在创作中大量借鉴戏剧经验，形成了一套特有的电影语言体系。如，剧作上，强调戏剧冲突、情节设置；形式上，以戏剧性场面作为基本叙事单位；导、摄、演、美各方面呈现出较明显的舞台剧影响。30年代初期，随着新兴电影的出现，“影戏”观念得到发展，但其基本内核——社会功用性依然保持，并依然是中心。这一时期中国电影美学的特点呈现为观念的复合体：中国传统的经世致用的实用主义艺术观、美国叙事的连续性、苏联的对立冲突原则，以及中国古典美学的诗意融贯一体。中国民族电影美学特质此时显现得更为明显。

1899年，日本开始摄制影片，艺妓的舞蹈场面成为最早的表现内容。日本电影是从复制歌舞伎舞台剧开始的，之后又在银幕上复制“新派剧”，因而，日本早期电影又被谑称为“罐头戏剧”。影片完全按照舞台演出的形式和时间，以固定镜头拍摄下来，电影放映时有日本特色的“解说员”出场，用舞台腔高声朗诵配合剧情的台词，有时会有几个解说员以对白的形式轮流朗诵，这成为早期日本电影的一大特色。1908年的《本能寺会战》是日本早期电影的代表作，其导演牧野省三被称为“日本电影之父”。

1918年，归山教正发起“纯电影剧运动”，他在1919年摄制的《生之光辉》、《深山的少女》几乎全部是外景拍摄，并且废除男扮女的传统做法，也取消了解说员。1921年，日本松竹电影厂请小山内薰指导，由村田实执导了《路上的灵魂》，该片被认为是日本电影史上的里程碑，建立了以导演为中心的拍片制度。1923年9月，关东大地震后，由于社会动荡和经济萧条，逃避现实的以历史题材为主的“剑戟片”应运而生，代表作是伊藤大辅的《忠次旅行记》三部曲。现代题材代表影片有阿部丰的《碍手碍脚的女人》(1926)。1928年，五所平之助拍摄的《乡村的新娘》是具有日

本民族特色的抒情影片。小津安二郎拍摄的《虽然大学毕了业》(1929)、《虽然名落孙山》(1930)和《小姐》(1930)等，则被称为“小市民电影”。这一时期，一些制片厂推出了有进步倾向的故事片，被称为“倾向电影”，如伊藤大辅的《仆人》(1927)、《斩人斩马剑》(1929)，内田吐梦的《活的玩偶》(1929)、《复仇选手》(1930)等。由于政府对电影加强检查，倾向电影只持续了两三年便被扼杀了。

1900年左右，印度开始摄制反映自然风光、民众生活及重要事件的短片。1913年，D.G.巴尔吉拍摄的取材于印度神话故事的《哈里什昌德拉国王》是第一部故事片，为印度影片的形式、内容和表现手法创立了模式，也为印度电影事业奠定了基础，巴尔吉因而被誉为“印度电影之父”。此后，印度电影生产蒸蒸日上，到1920年，已经拍摄了20部故事片。

印度电影的特色在于其重要影片如《火烧楞迦城》(1917)、《迷人的巴斯马苏尔》、《莎恭达罗》等，都取材于《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》两大史诗或印度神话故事。印度自觉地利用本民族文化资源发展民族电影事业。另一种自觉意识表现为对英国殖民统治的反抗，1919年后，巴布罗·潘特拍摄了《赛兰特里》、《雄师之城》、《抗暴君记》等影片，以保卫祖国、反抗外族侵略为内容，注重情节和服装等效果，取得了极大成功，潘特被称为是第二位印度电影开拓者。1925年，他还拍摄了《印度的夏洛克》，揭露印度农村残酷的高利贷剥削和农民的贫困生活。孟加拉邦的蒂伦·甘古利于1926年自导自演的讽刺喜剧片《从英国归来》，对鄙视本民族文化、盲目崇洋的人进行了尖刻的嘲讽。

第二章

经典电影时期（1927—1946）

20世纪20年代被称作“疯狂的年代”，人们从第一次世界大战的噩梦中醒来，生活态度变得放纵奢靡，艺术形式上也呈现无所顾忌的破旧创新姿态。然而，1929年开始的空前经济危机造成世界范围内的动荡，人们对现实生活的幻灭感，以及随之而来的第二次世界大战的惨烈痛楚与绝望，都是史无前例的。可就在这个时期，电影艺术却走向成熟，现实生活无法满足人们的期望，人们就越需要有一种可以发泄并沉醉其中的艺术或娱乐形式来获得想象性的满足。

1927年，《爵士歌王》的诞生标志着有声电影时代的来临。声音使电影由单纯的视觉艺术，发展成视听结合的银幕艺术。1935年，第一部彩色影片《浮华世界》的出现，使得电影艺术又进入了一个新的阶段。声音和色彩促使电影更趋近于自然。这个时期世界各国的电影艺术都有了一定的发展，其中最引人注目的是美国电影对梦幻的营造及电影工业的成熟发展、法国电影诗意现实主义的追求、苏联社会主义现实主义的创作、中国电影在内忧外患的现实中与民族命运的紧密相连。

第一节
美国经典叙事传统的建立

三四十年代，美国电影制片厂体系确立后，电影工业迅速发展。在这期间，好莱坞摄制了六七千部影片，类型电影成为其主体产品。类型电影的繁荣来自电影工业体制的有效运行，它同时也是类型电影形成和发展的基础和保障。

一、美国电影制片厂体系

第一次世界大战后，特别是20年代初，美国电影业出现的兼并风潮，迅速吞没了为数众多的小制片商和放映商。２０年代中后期，最终出现了派拉蒙、米高梅、华纳兄弟、二十世纪福克斯、雷电华、环球、联美和哥伦比亚等所谓的好莱坞八大公司。其中前5家是拥有制片、发行、放映全套系统的垄断公司，后3家则是纯粹的制片公司。八大公司每年生产500部左右的影片，不仅垄断了美国的国内市场，而且迅速取代法国成为世界电影业的霸主。它们决定着美国电影的制作方式、艺术风格，也操纵着美国乃至全球观众的趣味和时尚。

美国喜剧电影的开创者麦克·塞纳特是建立制片厂制度的先驱，他在其著名的启斯东制片厂里，设立了专门的编剧部门，负责编撰影片的故事情节。其程序是先由“出主意者”（这个角色一般由塞纳特自己担任）提出一个基本意图，然后交给“剧本会议”去设计出符合这个基本意图的人物和故事，等到基本情节确定之后，便由“噱头部”去添加滑稽场面和情境。在拍摄过程中，启斯东的演员们往往被限制在固定的角色里，很难更改。好莱坞几乎所有的第一流的喜剧演员，如卓别林、勃斯特·基顿、哈莱·兰格东等，都在这里工作过。塞纳特使好莱坞的电影生产初步工业化，他采取的制片方式，正是后来好莱坞制片厂制度的雏形。

当时，商业法则和工业化力量渗透在好莱坞制片、发行、放映的各个环节、各个方面。制片公司建立了一套完整的制片程序，既包括公司内部机构的设置，也包括影片的制作方式。制片厂实际上就是一个制造娱乐的工厂，同其他工厂一样，也是为了制造大量的畅销产品，组织原则采用分工合作制。制片厂设有创作部、演员部、技术部、推销产

品的宣传部等，各种专业人员各司其职。在这种制度下，电影编导的个人才能被消融在一个组织严密的工业化的体制之中，受到不同程度的限制。因此，“制片厂时代的大部分导演不过是职员导演，也就是说是有能力、懂技术，但缺乏想像力的技术人员”。①

制片厂由于分工精细，生产环节众多，必然要产生一个管理者。在好莱坞，这个管理者不是作为艺术家的导演，而是把握资金和市场的制片人。从题材的选择、摄制人员的确定，到拍摄的角度和剪辑的取舍等，整个生产程序全部由制片人控制起来。制片人是制片厂政策的执行人员，是组织和监督影片生产的管理人员，对上向公司负责，对下控制着一切，决定着影片摄制人员的命运。这就是制片人的专权制度。好莱坞的制片人大体指两类人：一类是每一部影片的制片人，只对该部影片负责；另一类是各大制片厂的老板，他们是自己厂里所有影片的总监制或总制片人，他们才是所有影片至高无上的主宰。

面对观众趣味的变动不居和电影市场的变化无常，制片厂寻找到了一种可以最大限度保证票房收入的方法，即明星制度。所谓明星制度，就是突出演员的作用，为已经确定好某种类型角色的演员量身定做影片，使之成为观众崇拜的偶像。明星制培养出一种特殊的消费者，他们围绕着作为商品的明星打转，观众对某一明星的喜爱可以创造更高的票房价值。在这种制度下，制片的一切工作都必须围绕塑造明星偶像进行，明星的偶像形象一旦建立起来，就成了制片厂出售给大众的产品，成为万人瞩目的公众形象或“大众情人”。

好莱坞的工业化步伐非常迅捷，30年代，以制片人专权为特征的制片厂制度已经定型成熟，直到第二次世界大战结束，都是其鼎盛时期。

二、美国电影的经典叙事模式：类型片

类型电影是好莱坞电影在其全盛时期所特有的一种创作方法，实质上是一种艺术产品标准化的规范。人们通常根

---

①唐纳德·伊·斯特普尔斯主编：《美国电影史话》，216页，中国人民大学出版社，1991。

据影片的不同题材或技巧来归纳影片的类型，在故事片项目下，比较成熟的类型片有西部片、强盗片、歌舞片、喜剧片、恐怖片、科幻片、灾难片、战争片、体育片等。

类型影片的突出特征就是重复性和可预见性。美国电影剧作家经过长期创作实践，归纳出了一些成功的模式，这些模式最具商业上的保险系数，最能获得投资的回报。一部成功的影片出现后，便竞相模仿，使之成为一种类型。所以，类型影片作为一种典型的商业电影观念，是美国大制片厂制度的必然结果。对于观众来说，人们去看类型影片，仿佛是去和那些银幕上的老相识会面，去听老故事，去参加已经熟悉的事件。一般认为，类型电影有三个基本元素：一是公式化的情节，如西部片里的铁骑劫美、英雄解围；强盗片里的抢劫成功、终落法网；科幻片里的怪物出世、为害一时等。二是定型化的人物，如除暴安良的西部牛仔或警长、至死不屈的硬汉、仇视人类的科学家等。三是图解式的视觉形象，如代表邪恶凶险的森林、预示危险的宫堡或塔楼、象征灾害的实验室里冒泡的液体等。[①]因为情节模式是固定的，所以，类型影片中的悬念实质上是虚假的，其结局自影片开始时观众已然明了。从艺术的角度上说，这类公式化、概念化的东西是不可取的，但由于这种公式和概念并不是干巴巴的，相反地往往颇有刺激性，所以仍能引起观众的兴趣。而且，不同的类型影片反复交替出现，不断调剂着观众的口味，并如此周转不息。

20世纪20年代末，美国的一些经典类型片如西部片、喜剧片、强盗片、恐怖片、歌舞片和战争片等已经初具规模。三四十年代，处于鼎盛期的制片厂体系愈加强化了类型电影观念。

下面简要介绍美国几种主要的类型片样式：

西部片　西部片是美国电影中最古老的样式之一，顾名思义，西部片是以美国西部为故事背景，以19世纪下半叶美国人开发西部荒野土地为题材的影片。美国历史学家认为，西部开拓，所谓文明与野蛮的抗争与汇合，真正形成

---

① 邵牧君：《西方电影史概论》，33页，中国电影出版社，1984。



←图8
《关山飞渡》

了美国的本土文化与特性，因而，西部片被认为是最能反映美国人的民族性格和精神倾向的影片类型。

在西部片中，荒凉的千里平原、尘土飞扬的沙漠、峰峦起伏的群山和巨大的山岩，穿紧身裤、皮上衣，披子弹带，戴宽边帽，跨骏马，来去飘忽，除暴安良的西部牛仔……营造了一个令人心驰神往的神话般的世界。西部片的故事情节一般比较简单：善良的白人移民受到暴力的威胁、英雄的牛仔或执法者除暴安良。结局几乎总是群敌尽歼，报应不爽。西部牛仔也成为美国人民崇尚的奋力开拓、坚忍不拔、不畏艰险、见义勇为的英雄精神的化身。

第一部著名西部片是1905年埃德温·鲍特拍摄的《火车大劫案》，但是好莱坞的大制片公司很长时间并不重视西部片，认为追求快节奏的廉价西部片只能满足儿童的欣赏水平。这一现象到30年代末告一段落，这时世界处在大战爆发的前夜，美国开始反思它的传统价值，以求寻找到使这一国度可以炫耀于世界的精神体系。西部片适应了这种心态，因此拍摄了一大批经典之作，其中最著名的是由达德利·尼古尔斯编剧、约翰·福特执导的《关山飞渡》(1939)。

《关山飞渡》(图8)以犹他州的著名大峡谷为拍摄外景，这里一直是印第安人的家乡。编导站在所谓文明的白人殖民

者的立场上，将印第安人处理成邪恶残暴的形象。主要情节是西部英雄灵果等人以非凡的勇气和力量抵抗印第安人潮水般的进攻，守护驿车和车内的白人们。此处演绎的西部片，也是世界电影史上非常精彩的追逐和搏杀的场面。其他经典的西部片还有《红河》(1948)、《正午》(1952)和《原野奇侠》(1953)等，代表了西部片在艺术上所能达到的最高水平。

第二次世界大战之后，西部片有了重大变化，昔日的英雄主义色彩逐渐消退，人们开始反思以往营造的那些所谓边疆神话。法兰克·纽金特编剧、约翰·福特执导的《搜索者》(1956)描写一个美国军人为寻找被印第安人掳走的侄女，进行了长达五年的搜索。当他终于找到了已经习惯了在印第安人中间生活的侄女时，残酷地杀戮那群印第安人。这种残忍行为引起了侄女的反抗和憎恨。上校的亲友们对此也不能谅解，把他拒之门外。影片的结尾，这个屠杀印第安人的凶手站在阳光灼照下的荒凉平原上，孤独无依，神情迷惘。这是对历来西部片无端仇恨印第安人的殖民主义心理的严肃批判。

从60年代起，西部片经历了非英雄化的过程。代替西部英雄的，是一些反英雄——在心理和形体上都很弱的人，代表影片有《野帮伙》(1969)、《午夜牛郎》(1969)、《最后一场电影》(1971)、《马凯勃先生与米勒夫人》(1971)、《小巨人》(1971)等，关于"蛮荒的西部地区"的神话已经破灭，只剩下对昔日英雄气概的回忆和怀念。

70年代后，西部片作为一种类型几乎消失了，但是西部片这一类型样式对于美国历史而言是如此的独特，其视觉形象又是如此的富于电影化，因此仅就美国观众来说，他们是不会轻易向西部片告别的。90年代伊始，《与狼共舞》(1990)、《不可饶恕》(1992)重新获得成功，使久违的西部片再次呈现强劲势头，并且以"重新阐释美国西部历史"的旗号宣布了西部片时代的降临。不过，这与传统意义上的西部片已经有了较大距离。

强盗片 强盗片的特点是暴力和犯罪，常以现代都市为背景，着力描写被社会摈弃的人群以及他们对"美国梦"的执著追求。"强盗"是一个广义的名词，它泛指一切不法之徒和犯罪分子，包括持械抢劫、强奸杀人、走私盗窃、私

造酒精、诈骗勒索以及有组织的犯罪集团如黑手党等。

强盗片的基本元素：强盗主人公，阴森不祥的城市街道，荡妇、妓女型的角色，以及一位为主人公引来杀身之祸的美女。强盗片一般以一桩罪案的始末为内容，影片重点表现强盗犯罪和落网过程。强盗片的故事来源主要是社会新闻，因此，美国历史上的一些闻名的犯罪人物，如芝加哥的大盗约翰·狄林格尔、马拉萨·贝凯尔父子和克莱德·贝洛伊，美国黑手党头子阿尔·卡彭等，都几次成为强盗片的主角。但是，强盗片并不追求生活中真人真事的反映和纪实，而是将主人公进行重新塑造，变成了神话化的人物。影片不遗余力地展示他们非凡的传奇经历，他们虽然罪行累累，却往往风流倜傥，具有引人入胜的性格魅力。强盗片多以悲剧告终，为非作歹而又值得同情的主人公与法律对抗，最后总是自食其果，无论怎样飞黄腾达，其结果总是悲惨的，不是横尸枪下，便是锒铛入狱。

30年代是强盗片的黄金时期，《小凯撒》(1930)、《公敌》(1931)和《疤脸大盗》(1932)是较为突出的几部作品。与此同时，强盗片也开始受到指责，特别是美国政府部门和宗教团体对像阿尔·卡彭这样的江洋大盗居然在全国的影院受到欢迎一事气愤不已，认为有损于美国的形象。结果从1934年起，由美国制片商的联合组织“美国电影制片人协会”出面严格执行影片检查法(即著名的“海斯法典”)，禁拍、禁映一切“不道德的”影片。从此以后，好莱坞强盗片的主人公便换成了联邦侦缉局人员或警探，这个局面直到60年代后期随着检查制度的废止才发生变化。

强盗片在二次大战期间销声匿迹，只是在战后“黑色片”崛起时才又卷土重来。“黑色电影”的提法，是法国影评家尼诺·法兰克在1946年受“黑色小说”一词的启发而创造的。主要指“好莱坞”在40—50年代初期拍摄的以城市中的昏暗街道为背景，反映犯罪和堕落的影片。“黑色电影”的主人公往往是城市中不被人注意的年轻人，他们独居阴暗、幽闭的房子里，性格内向孤僻，几乎没有什么朋友，喜好夜间活动，并且是独往独来。他们所处的环境异常冷漠，他们只是被人当作一种工具，于是他们对世界充满敌意和失望。这种影片到50年

代中期逐渐减少，但到了70年代再次受到观众和批评家的青睐。由保罗·施拉德编剧、著名导演马丁·斯科西斯拍摄的《出租汽车司机》，把“黑色电影”推向新高度。

1972年的《教父》和1974年的《教父续集》不仅为强盗片争得了第一座奥斯卡最佳影片金像奖，而且为这一类型的影片开创了新的模式——史诗性的、家族式的强盗片模式。《教父》改编自马里奥·普索的同名流行小说，影片以一个黑手党家族的故事为题材，为强盗赋予了新的浪漫形象。

强盗片是好莱坞经久不衰的一种影片类型，而且对社会背景的变化有很强的适应能力。八九十年代西方社会中暴力和犯罪现象严重，世界范围内的恐怖主义活动猖獗，这为强盗片的存在和发展提供了广阔的表现领域。《铁面无私》(1987)、《教父3集》(1990)、《好家伙》(1990)、《赌城风云》(1995)，影坛新秀塔伦蒂诺编导的《低级小说》(1994)、奥利弗·斯通编导的《天生杀人狂》(1994)等强盗片依然能在电影市场上叱咤风云，也许这正是美国类型电影的神奇之处。

音乐歌舞片　歌舞片是美国电影的传统样式之一，产生于20世纪20年代，第一部歌舞片是《爵士歌王》(1927)，它同时也作为第一部有声片而享誉世界电影史。歌舞片在30年代极为繁荣，著名影片有《蒙特卡罗》(1930)、《1933年的掘金女郎》(1933)和《42号街》(1933)等，都尽情铺演奢华宏大的舞蹈场面。

主导歌舞片样式的往往不是编剧，而是歌舞明星，其中最著名的是金·凯利，其代表作有《锦城春色》(1949)、《一个美国人在巴黎》(1951)、《雨中曲》(1952)等。《雨中曲》是歌舞片的经典之作。(图9) 影片以电影自身的历史为叙

↓图9《雨中曲》



事载体，汇集了歌舞片的各种类型、各种风格的歌舞，汲取了好莱坞歌舞片的精华并将其发挥到极致，使之成为歌舞片的集大成者。本片中最精彩的段落是金·凯利的独舞“雨中曲”。金·凯利扮演的主人公在事业上有了进展，而且又得到了倾慕已久的恋人的亲吻，心情极为舒畅，不由忘情地在雨中起舞。此时情景交融，物我一体，加之抒情浪漫的音乐，特别是金·凯利节奏轻快、潇洒倜傥的舞蹈，令观众无不心醉神驰。“雨中曲”成为美国歌舞片的经典性场景之一。

五六十年代，为了对抗电视的冲击，好莱坞拍摄了一批根据百老汇大型歌舞剧改编的大场面影片，其中包括《俄克拉荷马》(1955)、《西区故事》(1961)、《窈窕淑女》(1964)、《音乐之声》(1965)和《滑稽女郎》(1968)等豪华巨片。《西区故事》以纽约曼哈顿西北部贫民区为背景，展现了一幕现代罗密欧与朱丽叶的爱情悲剧。由于许多歌舞场面在真实的环境中展开，所以充满社会生活气息，具有一定现实色彩。影片在这种纯属娱乐性的样式中，接触到美国重要的社会问题：种族仇视和社会不平等。《音乐之声》描写了一个童心未泯的女家庭教师使孩子们挣脱了贵族家庭严格的家规，使他们重新恢复了活泼、纯真的天性。影片将政治事件、爱国精神、浪漫爱情和音乐舞蹈结合起来，展示了阿尔卑斯山麓广阔美丽的大自然景色，影片情景交融，充满诗情画意。

七八十年代，歌舞片仍然具有生命力，其风格样式随着时代的变化而呈现新的特点。代表性影片包括《歌厅》(1972)、《周末狂热》(1977)、《爵士春秋》(1979)、《闪电舞》(1983)以及《保镖》(1992)等。

恐怖片　最早出现于20年代德国的表现主义电影，《卡里加里博士》成为有影响的第一部恐怖片。在德国表现主义影响下，好莱坞的恐怖片制作成为一个主要类型。经典恐怖片的黄金时代是有声电影到来后的30年代。声音的加入，为恐怖片增加了一种新的手法——恐怖的音响，它创造出的效果和经济大萧条时期人们对生活充满恐惧的心理不谋而合。当时的环球公司成为好莱坞恐怖片制作中心。1931年，两部堪称恐怖片经典的影片首先映入了观众的眼帘：《德拉库拉》和《弗兰肯斯坦》。在这些

影片中，德国表现主义的影像风格和美国的电影技术结合起来，创造了一个梦魇般的世界。随着这两部影片的成功，恐怖片开始在环球公司的流水线上源源不断地倾泻而出。其中较有名气的影片包括《木乃伊》(1932)、《畸形人》(1932)、《金刚》(1933)以及属于“科学怪人”系列的《弗兰肯斯坦的新娘》(1935)等。

40年代，虽然恐怖片开始作为低成本的B级片拍摄，许多影片仍然取得了引人瞩目的成就。如环球公司开发出和“吸血鬼”同样在夜间出没的“动物恐怖片”《狼人》(1941)。同时，好莱坞银幕上的梦魇也开始从“环球公司”的天下转向“雷电华时代”。后者以成批制作大量低成本的恐怖片取得了不菲的票房佳绩。其中以《猫人》(1942)和《我与僵尸同行》(1943)，尤为观众和影评人称道。与此前的影片相比，这一时期的恐怖片带有更多与当时的美国社会气氛相吻合的“黑色电影”色彩。这些恐怖片有的是靠制造悬念加重影片情节的惊险性和恐怖感的情节恐怖片，有的则是内容离奇荒诞的科学幻想恐怖片。恐怖片中的主人公大都是吸血鬼、僵尸、怪物、有毁灭欲的疯子和机器人等，他们往往为害一时，引起社会秩序的混乱和人们的极度恐慌，但最后，经过正义的力量或人类的拯救，社会重新进入正常轨道。在科幻恐怖片中，则往往有一个聪明、有创造力然而很危险的疯狂科学家形象，如《弗兰肯斯坦》中的主人公弗兰肯斯坦等，他制造的恐怖怪物吓得观众掩面大叫而又忍不住还是要看。这类影片包含了好莱坞科幻恐怖片的基本主题，即对科学或未知的超自然力量的本能恐惧。恐怖片一般特别注重用声音来加强恐怖效果，吱吱作响的楼梯、咿咿呀呀的开门声、猫头鹰的怪叫声、女人的尖叫声、受害者的心跳声、正在走近的恶魔的脚步声，以及怪诞、阴森的音乐等，与画面上忽明忽暗的光线、演员惊恐的面孔乃至充满悬念的情节等结合在一起，极大地激发了观众的恐怖想象，渲染了恐怖的气氛。影像世界的极端陌生与恐怖，正好映衬了现实社会的熟悉和安全，这种对比无疑会加强人们对现实社会的认同感，从而忘却或淡化现实中的苦难。恐怖片极盛于好莱坞的三四十年代，并曲折延续至今。

喜剧片　喜剧片是美国类型影片中最早成熟和繁荣的样式，1912年至1930

年是美国喜剧电影的黄金时代。在无声电影阶段，对于喜剧片创作来说，起决定作用的往往是喜剧演员。这一时期出现了美国喜剧电影之父麦克·塞纳特和他的一班演员，以及四个最卓越的电影喜剧大师：查理·卓别林、勃斯特·基顿、哈洛德·劳埃德和哈莱·朗东。(图10)

进入有声电影时代后，默片时期的借助摄影机技巧和哑剧表演的喜剧片传统逐渐变得不再重要，戏剧性情节、丰富的人物性格以及妙趣横生的对话成为有声影片营造喜剧效果的主要手段。1934年，由罗伯特·里斯金编剧、著名导演弗兰克·卡普拉拍摄的《一夜风流》开辟了“疯癫喜剧”或“爱情喜剧”的新风格。(图11)影片通过穷记者彼得和富家女艾丽邂逅，从互相提防到互相吸引的感情变化，以及引人入胜的曲折情节和风趣幽默充满人生哲理的对话，反映出当时美国人民在经济危机之后的新政



←图10 《摩登时代》

时期渴望幸福安宁的愿望。编导以一种穷书生和富家女的浪漫喜剧，以娴熟的电影叙事手法“把观众的注意力转移到一个安乐世界中”。这部影片所采用的从旅途中发掘笑料并创造富于动作性的紧张气氛的叙事方法，对后来的电影创作产生过深刻影响。情人或夫妻争吵的场面以及跟踪侦缉的情节，甚至成为一个公式，为许多影片所仿效。之后，出现了大量这类影片，如乔治·顾柯的《假日》(1938)、《费城的故事》(1940)；霍华德·霍克斯的《育婴记》(1938)、《星期五女孩》(1940)等影片。



↑图11《一夜风流》

第二节 欧洲的电影流派与电影观念

一、法国诗意现实主义电影

诗意现实主义是法国30年代以后出现的一种电影创作倾向，宽泛地说，它指的是30年代产生的一批影片。这些影片大都以法国的现实生活，特别是下层人民的生活为题材，在表现日常生活的真实图景的同时，具有某种诗情画意，往往能够给予观众一种诗意的满足。该流派的先驱者是雷内·克莱尔和让·维果，创作鼎盛时期的主要导演有让·雷诺阿、马赛尔·卡尔内、叙利恩·杜维威尔等。

雷内·克莱尔的影片富有深厚的法兰西文化的传统，他曾是20年代先锋派电影的代表人物，达达主义电影名作《幕间节目》就是由他执导的。30年代雷内·克莱尔创作了《巴黎屋檐下》(1930)、《百万法郎》(1931)、《自由属于我们》(1931)、《七月十四日》(1933)等影片。其中，《巴黎屋檐下》凭借写实又有诗意的巴黎生活场景的设计，以及巴黎街头一个歌手表现出来的法国情调

和充满整部影片的人情味、亲切感以及乐观的精神，获得了国际性的巨大成功。《百万法郎》以音乐歌舞片样式、疏密相间的结构、节奏鲜明的叙事和新颖的音响处理方式，丰富了有声电影的表现手段。《自由属于我们》是克莱尔这一时期最为优秀的作品。影片表现了两个越狱犯，一个因一笔不义之财而成为了工厂主，而另一个则成为了这家工厂的工人。新的生活并没有使他们真正获得自由，反而陷入了新的类似监狱的生活之中。影片《七月十四日》又回到了克莱尔熟悉的题材，影片描写法国国庆日人们汇集街头广场在手风琴伴奏下载歌载舞的欢乐景象。克莱尔的这些影片被国际影评界视为法国电影的“高峰”，影片表现出的“幽默感和精练笔法”常被人指出是“具有典范意义”的贡献。

在法国电影史上，以严肃的社会题材向平庸电影挑战的第一位导演是让·维果。这位英年早逝的天才(1905—1934)在短暂的创作生涯中完成了四部作品：纪录片《尼斯景象》(1929)和《塔利斯》(1931)，故事片《操行零分》(1933)和《驳船亚特兰特号》(1934)。《操行零分》是维果的自传体影片，表现封闭压抑的寄宿学校生活。维果以漫画式的夸张手法展示掌握权势的成人社会，以理想化和诗意的手法描述学生们的奋起造反。《驳船亚特兰特号》的风格更诗意，对现实的表现也更深入。影片仍然表现出让·维果在画面造型方面的天才和独树一帜、强烈感人的抒情风格。某些段落令人过目难忘，尤其是妻子出走后，茫然若失的丈夫恍惚中看到朱丽叶的倩影，竟跳入水中去寻找的镜头，是光和影描绘出来的想象世界。让·维果将写实、抒情和虚幻手法融为一体，使影片《驳船亚特兰特号》呈现出独特的格调，显示出导演的诗人气质和驾驭电影语言的能力，也预示着30年代法国“诗意现实主义”的勃兴。

诗意现实主义电影的创作高峰大致在1934—1939年的6年时间。由于这一期间大量影片的主题揭示了社会的黑暗，描写了小人物在社会重压下的悲惨境遇，故而又得名“黑色现实主义”。其中，雅克·费戴尔执导了《大赌博》(1934)、《米摩莎公寓》(1935)，叙利恩·杜威维尔导演了《同心协力》(1936)和《逃犯贝贝》(1937)等。马赛尔·卡尔内的代表作品有《雾码头》(1938)、《北方

旅店》(1938)、《太阳升起》(1939)，以及稍后的《天国的子女们》(1945)等。卡尔内的影片一般表现善与恶的斗争，其中的好人在那个社会中，总要受到社会的残害。但是，好人总是在追求一种永恒的爱，并且去努力反抗命运。而这种命运也正是社会制度。《雾码头》中逃兵让结识了一个姑娘奈莉，但是奈莉受到监护人纠缠，让帮助奈莉摆脱了监护人。他决定离开法国，去国外开辟新生活，但在码头上却被人打死，死在奈莉的怀中。《雾码头》一片充满灰暗、压抑和悲观的气氛，卡尔内对环境进行了诗意的表现，弥漫在码头周围的浓雾具有了形而上的意味，准确地捕捉到了第二次世界大战来临之前的笼罩着欧洲大陆的那种腐败、颓唐、悲观、令人沮丧的氛围。影片尖锐地反映了法国的社会现实，法国战败后，维希傀儡政权甚至把法国战败的结果，诿过于同情逃兵的《雾码头》。卡尔内回辩道：“暴雨之袭来，并非晴雨表之过，它只是预告了恶劣的气候。电影作者的使命是做好时代的晴雨表。”《太阳升起》表现一个工人偶然杀了一个人后，藏匿在郊区的简陋公寓里。警方围捕工人，那工人则像困兽一样，期待黎明时外逃。在被困期间，工人回忆起自己的爱情生活以及为爱而杀死流氓的情景。但是，工人最终看到自己难以逃脱命运，终于自杀。该片是法国电影的经典作品之一，影片主旨是好人（以工人为象征）不可避免地要被命运碾碎。1939年9月，法国军事当局借口影片不利于部队士气而下令禁映。但在战时，影片却在美国、英国和瑞典获得了成功。与同时代的诗意现实主义导演相比，卡尔内更善于表现人的心理，特别是善于描写人物的悲观心理。

法国诗意现实主义的著名导演还有雅克·费戴尔，其主要影片有《大赌博》（1934）和《米摩莎公寓》（1935）。另外，让·格里米永拍摄了《驳船》(1941)、《天空属于你们》(1944)，雅克·贝盖尔拍摄了《金盔》（1952）等，这已是诗意现实主义的后期发展了，其风格样式已经有了不同程度的变化。

法国诗意现实主义电影最重要的代表人物让·雷诺阿1894年9月15日生于巴黎，是著名印象派画家奥古斯特·雷诺阿的儿子。第一次世界大战时，雷诺阿当过陆军军官，一条腿伤残。1924年他加入了电影界。20年代，雷诺阿受先

锋派电影的影响，拍摄了《水上姑娘》、《娜娜》(1926) 等影片。1931年，《母狗》的拍摄完成标志着雷诺阿的电影创作新阶段的开始。影片表现一个小职员在偶然机遇中，结识了一个妓女。妓女成了他的情妇，但是却不断地盘剥他。在一次争执中，小职员杀死了妓女。让·雷诺阿以写实的手法，揭示了法国巴黎平民区——蒙玛特区的生活景象。他在片中使用了景深镜头和同期录音方法，深焦距镜头的运用，使得背景与前景同样清晰，使人物与环境紧密结合在一起。这部影片成为雷诺阿艺术生涯中转折的标志，确立起了写实主义的风格。

雷诺阿之后拍摄了《布杜落水遇救记》(1932)、《托尼》(1934)、《兰基先生的犯罪》(1935) 等杰作。其中，《托尼》被认为是“对意大利电影有过重大影响并预示了新现实主义”的影片，人物置身真实环境而非摄影棚，阳光明媚的乡村野地、阴郁灰暗的湖泊树丛等景物，点缀着诗意现实的风格。影片叙事采用白描式的、质朴简洁的调子，音效极具真实感，火车进站的隆隆声、采石场的爆破声、日常生活的杂音、大自然的天籁等，都保持了生活的原生态。

在雷诺阿的作品中，最重要的影片是《幻灭》(1937)和《游戏规则》(1939)。《幻灭》是一部多义甚至充满矛盾的影片，表现第一次世界大战期间，一架法国侦察机被德国歼击机击落。机上的参谋、出身侯爵的博瓦尔迪和中尉驾驶员、工匠出身的马雷夏尔都成了战俘。他们先被关在集中营里，后来企图逃跑未成，又被押解到冯·劳芬斯坦的监狱中，在那里遇见了被俘的上尉——前银行家罗森塔尔。再次越狱时，监狱长冯·劳芬斯坦不顾自己与博瓦尔迪已有的交情，在博瓦尔迪掩护难友时，开枪打死了他。马雷夏尔和罗森塔尔则经过种种曲折在一位德国农妇埃尔萨的帮助下来到了瑞士。显然，影片反映了雷诺阿极其矛盾的思想，他始终关心把世界上的人们分隔开的种种界限和超越这些界限的可能性。雷诺阿曾指出：“当一个法国农民和一个法国金融家在同一张桌子上吃饭的时候，这两个法国人之间没有什么可谈的。这个人感兴趣的事，那个人完全无所谓。如果我们设想一个法国农民和一个中国农民碰在一起，他们就会有很多话相互诉说。人与人按职业或共同利益相聚的主题追随了我的一生，

现在仍然跟着我不放。这是《幻灭》的主题，而且或多或少出现在我的每一部作品中。”

雷诺阿在这部影片中准确地描绘出当时的环境细节(制服、军服、集中营组织战俘表演的戏剧等)，在影片中运用景深镜头、长镜头并结合移动摄影创造出具有丰富造型感的视觉形象。如战俘们正在临时搭设的舞台上演出，听到法军收复某要塞的消息后，齐声高唱《马赛曲》，摄影机先由舞台向右移动，拍摄群情激奋的战俘情景，同时景深镜头表现了前景的德国士兵与后景战俘的不同情绪与对立；然后摄影机左移，拍摄左边战俘的情景，接着回到了舞台中心位置，完成了180度的环摇；稍事停留后，摄影机又左移，再次拍摄左边的战俘。整个镜头一气呵成，气势磅礴，具有强烈的感染力。

在《游戏规则》中，雷诺阿揭示了说谎就是上流社会的准则，谁违背谁就遭殃的逻辑。这部影片虽然仍保持雷诺阿一贯的写实风格，但采取了更为诗化的表达方式，贵族罗贝尔的家庭环境及其宴会、狩猎等社交方式在影片中具有了某种寓言的性质，“描绘的是一个死亡社会的死亡的价值”。《游戏规则》中有两段重场戏：一是打猎，这里表现的是小动物的死亡，枪声响起之后，小动物在翻滚和坠落中死去，这是一种死亡的舞蹈，是一种令人厌恶的美。在这一段落的表现中，雷诺阿几乎完全是用纪录片的方法拍摄下来的。二是晚会，这里又是一种死亡，是关于游戏人生的死亡。台上骷髅跳舞，台下真枪实弹的射击，最终导致了飞行员像小动物一样死去，这又是一种令人恐怖的美。这两段重场戏构成了影片的含义和情调的核心。在这里，雷诺阿隐含地传达出在第二次世界大战爆发前，他心灰意冷、无可奈何的悲观绝望心情，传递出他对于濒临崩溃的欧洲社会的深刻感触和强烈焦虑。《游戏规则》上映几个星期后，大战就爆发了。军事检查机关以防止“士气涣散”为由禁映了这部影片。但这并没有妨碍《游戏规则》成为世界电影史上的一部伟大的经典之作。

1941年，雷诺阿流亡美国，拍摄了《吾土吾民》(1943)、《南方人》(1945)和《女仆日记》(1946)等影片，由于好莱坞制片模式的限制，他失去了以往的思想锋芒和艺术锐气。50年代归国后，

他虽然仍拍摄了一些影片，但再未达到30年代的成就。1979年，雷诺阿在美国好莱坞去世。

雷诺阿是一位对世界电影史作出巨大贡献的电影艺术家，他总结前人与同时代艺术家的实践经验，最终确立了世界电影写实主义传统并形成了一套系统的写实主义电影语法。他的创作实践为法国电影理论家安德烈·巴赞的“场面调度”理论提供了实证，并在很大程度上影响了意大利新现实主义电影，对现代电影观念的建立作出了贡献。

二、苏联社会主义现实主义电影

1934年4月的苏联作家代表大会明确提出了“社会主义现实主义”的创作原则，倡导文艺工作者塑造社会主义新时代的代表人物和典型形象。这个首先由文学界提出的社会主义现实主义创作原则，此后也成为苏联其他艺术创作的普遍的指导原则。

这一时期的苏联电影完全改变了20年代蒙太奇学派进行的形式探索，要求创造一种“为大众的艺术”，深入现实生活，以革命的乐观主义精神，讴歌新事物、新思想、新生活和新的人物形象。因而，一些表现革命斗争和建设的现实题材影片开始涌现。《一个女性》（1930）描写城市女教师在农村与富农进行斗争的故事。原来是作为一部无声影片来拍摄的，以后由于配上了优美的音乐而成为一部有声片。柯静采夫和特拉乌别尔格由于有了成熟的导演技巧，在这部影片里部分放弃了他们以前的“奇异派作风”，而更多地着重于主题的描写，使主题具有丰富的人情味。影片还出色地运用了亚洲的风景，但未因此陷入异国情调的过分渲染。《金山》（1931，导演：尤特凯维奇）富有人情味地展现农民的觉醒和斗争的“思想觉悟”主题。《生路》叙述一群流浪儿如何被教育成长为真正的公民，影片反映内战时期苏联国内的严峻问题。1933年摄制的《乌克兰》，用一种简洁生动的手法，叙述一个郊区的家庭在战争和革命中的生活。还有表现共青团员在修建水渠的过程中，如何同富农的破坏进行斗争的《大地在渴望》（1931，导演：莱兹曼），以及工业题材的《事业与人们》（1933，导演：马契列夫）、《迎展计划》（1932，导演：艾尔姆列尔与尤特凯维

奇）等。

1934年诞生的《夏伯阳》被看作是苏联社会主义现实主义电影创作的里程碑，这部由瓦西里耶夫兄弟导演的影片，吸引了不同年龄、不同职业和不同文化程度的观众，获得了空前的成功。影片根据富尔曼诺夫于1923年发表的同名小说改编，瓦西里耶夫兄弟根据自己对原著的理解和对电影艺术特性的思考，重新编剧，在影片中加强人物刻画，着重揭示人物内在的性格冲突，从那种具有史诗般的、富于激情的表现，转向了具体的、细腻的人物刻画，使影片具有了现实意义。夏伯阳这个农民出身的红军将领被刻画得极为生动，他的性格中有着农民式的天真直率，也有着农民式的狡黠。夏伯阳这一形象概括了许多红军官兵的典型特征，但又具有独特的个性，体现了一种大无畏的英雄主义精神。摄影造型在突出人物形象方面也起到了重要的作用。夏伯阳身披斗篷、跃马驰骋的形象，特别是影片中，夏伯阳站立在架设着机枪的三套马车上冲锋陷阵的画面构图，洋溢着崇高壮美的格调，充满激情和视觉冲击力。

《夏伯阳》塑造了一个"银幕神话"，是当时苏联确立主流意识形态的一种文化策略。电影是宣传工具，是革命事业的一个组成部分。电影作为"党的助手"，其教育职能被提到前所未有的高度。这个时期电影艺术强调塑造正面英雄人物形象，以发挥榜样的力量。应当说，在这方面，电影的确起到了巨大的作用，影片《夏伯阳》以及其后其他类似的影片极大地感染了当时广大的苏联观众，产生了深刻的教育作用。

在《夏伯阳》成功的鼓舞下，30年代后半期，苏联电影创作进入了一个新的高峰期，代表作品有：描写马克辛怎样从一个孤陋寡闻的年轻人，成长为布尔什维克的组织者和宣传者的《马克辛三部曲》(1935、1937、1940，导演：柯静采夫)；反映1919年苏联海军英勇保卫彼得格勒的《我们来自喀琅施塔得》(1936，导演：吉甘)；表现知识分子忠于科学、正直无私和为人民事业献身的《波罗的海代表》(1937，导演：扎尔赫依)；再现30年代年轻的拓荒者们在渺无人烟的原始森林建造城市的《共青城》(1938，导演：格拉西莫夫)；以乌克兰内战为背景，刻画青年游击队长形象的《肖尔斯》(1939，导演：杜甫仁科)，

以及根据高尔基的文学作品《童年》、《在人间》和《我的大学》改编的《高尔基三部曲》(1938、1939、1940，导演：顿斯阔依)等。

其中，《马克辛三部曲》通过对几个在战斗中受到锻炼而成长起来的英雄人物的描写，表现现实社会及其演变。为了表现片中的人物和他们的事迹，主创人员用了两年时光，查考各种记录文件，进行调查、阅读和个别谈话等工作，极大丰富了影片的内容。三部影片形成一个整体，每部影片只有与其他两部影片结合在一起才能充分展示它的价值。杜甫仁科在《肖尔斯》里继续了“银幕诗”的追求，赋予影片浓郁的风土人情和心理特征，他把他对死亡、爱情、大自然和英雄行为的敏锐感觉糅合在一起，视觉造型有着惊人的美质。例如，白雪掩盖的原野，硝烟弥漫像暴风雨时的天空，骑兵在盛开着葵花的辽阔田野上奔驰。《我们来自喀琅施塔得》对声音的表现力极为重视，对自然音响效果进行了充分运用，片中有一个恐怖的溺死段落，后来为意大利新现实主义导演罗西里尼所模仿，应用到影片《游击队》中。

这一时期的苏联电影创作，目的是使观众能够看懂和接受，因此，创作者们通常用一些简单的表现手段去拍摄影片。与同时代的其他国家电影相比，苏联电影无论在叙事内容，还是人物形象等方面，都更为贴近社会现实，审美价值和社会意义更为明显。

卫国战争时期，苏联的电影业遭到了严重破坏，不得不改变了正常的生产秩序，一部分电影制片厂迁到后方，大批电影工作者投身于卫国战争，普多夫金、杜甫仁科、尤特凯维奇、格拉西莫夫、莱兹曼和柯静采夫等，分别组成了战地摄影队，定期出品专集片和杂志片，统称为《战时影片集》。其中较著名的影片有：《战斗中的列宁格勒》(1941)、《莫斯科城下大败德军》(1942)和《战斗的一天》(1942，由十几个摄影师在全国各战场分别拍下的6月13日同一天的战况组成)等。故事片的创作也配合卫国战争，拍摄了如《区委书记》(1942)、《玛申卡》(1942)、《她在保卫祖国》(1943)、《卓娅》(1943)等影片。在这些影片中，英雄主义形象占据了作品的中心位置。

但是，从40年代后半期起，由于受苏联文艺政策的限制，特别是广泛流行于文艺界的“无冲突论”的影响，苏联

电影开始出现了不景气的现象，一方面，进入了“影片歉收”时期，影片年产量持续下降，到50年代初，低到只有六七部的可怜数字；另一方面，银幕上公式化、概念化的作品所占的比例越来越大，银幕上的正面主人公变成了“完美无缺的理想主人公”，变成了标签和传声筒，银幕上的生活是经过粉饰的、美化的。真实的矛盾冲突不见了，特别是出现了神话领袖人物、宣扬个人迷信的作品。如《宣誓》(1946)、《攻克柏林》(1949)、《斯大林格勒保卫战》(1949)等，颂扬斯大林，为突出其个人作用，把二次大战的胜利归功于斯大林。斯大林也十分重视电影，50年代初，他常常亲自审片，并时常提出具体意见，电影工作者的创作热情和艺术生产力受到极大地抑制和伤害。所有这些，都给电影的发展带来了不利的影响，苏联电影的发展出现了半停滞状态。

三、英国纪录电影运动

曾有众多的英国人为电影的诞生和发展作出了重要贡献，英国电影也曾经在世界影坛上显赫一时，1937年，英国年产影片达220多部，成为仅次于美国的世界第二大电影生产国，这主要得益于1927年英国为支持民族制片业颁布实施的电影法，要求将国产片放映比例提高到20%。尽管如此，英国电影大部分时间在好莱坞的重压下苟延残喘。第二次世界大战前，英国最重要的电影现象是出现了由约翰·格里尔逊（1898—1972）领导的纪录电影运动。

约翰·格里尔逊反对以虚构的故事和人工的布景演出电影，认为这是对电影这一最有群众影响力的艺术媒介的误用。英国纪录电影运动在创作思想上受苏联电影，尤其是维尔托夫的“电影眼睛”理论的影响较深。同时，该学派也广泛吸收了德国记录片导演瓦尔特·鲁特曼的“交响乐式”蒙太奇手法、法国先锋派以及荷兰的尤里斯·伊文思和美国的弗拉哈迪的经验。英国纪录片学派一方面十分强调影片的社会意义，认为电影是一种直接的宣传手段，另一方面又非常注意在再现真实生活场面时进行艺术加工。在他们看来，电影艺术意味着用电影的艺术手段（画面构图、蒙太奇、音画配合等）来创造性地处理真实生活场面。

1927年，格里尔逊从美国回到英国后说服帝国市场委员会，设立了电影部并担任主任。1929年，格里尔逊拍摄了著名影片《漂网渔船》。影片反映北海捕捞鲱鱼渔民的生活，内容十分简单：漂网渔船从灰雾茫茫的港湾驶向大海，渔网从颠簸摇曳的船上撒开，渔夫们紧张繁忙地劳作着，同汹涌的恶浪搏斗着，日复一日，年复一年……影片在伦敦上映时，赢得了观众的欢迎和广泛的好评。《漂网渔船》的成功既在主题内容方面，也在艺术技巧方面。当时的英国电影被束缚在摄影棚内进行创作，这部在真实生活场景中摄制的影片，在制片方式上具有了革命性意义。在艺术技巧方面，格里尔逊运用了由爱森斯坦和普多夫金发展的交响乐式的影片结构原则和强有力的剪辑手法，富有诗情画意。

从1930年到1933年，电影部的成员增至30多人。格里尔逊周围聚集了许多志同道合的年轻人，如巴锡尔·瑞特、阿瑟·艾尔顿、斯图亚特·莱格等，同时他还邀请外国电影大师如弗拉哈迪来英国拍摄纪录片。短短的几年时间里，他们拍摄了一百多部影片，其中优秀作品有弗拉哈迪的《工业的不列颠》，瑞特的《从乡村来到城市》和《山峦起伏》，艾尔顿的《逆流而上》等，他们的作品反映英国社会出现的尖锐问题，如失业、劳动条件差、居住环境恶劣等，在艺术处理上也有新的追求，形成了一场声势浩大的纪录片创作运动。

1933年帝国市场委员会解散，英国邮政总局接管了该电影部，改称邮政总局电影部。第二次世界大战期间邮政总局电影部由英国情报部接管，改称皇冠电影部。这时期新加入的成员有保罗·罗沙、埃德加·安斯戴、阿尔培托·卡瓦尔康蒂、约翰·泰勒和哈里·华特等。代表性作品有：瑞特的《锡兰之歌》(1934)、安斯戴和艾尔顿的《住房问题》(1935)、瑞特和华特的《夜邮》(1936)、卡瓦尔康蒂的《煤矿工人》(1936)和泰勒的《烟雾威胁》(1937)等。这些影片在画面构图、镜头剪辑、音画配合等方面极其讲究，特别是对声音的运用极富想像力。如《夜邮》中，人的动作、机车的运动、迎面而来的铁轨、车窗外闪现的黄昏风景，配以说明画面的诗句朗诵和音乐、音响，构成了一幅幅音响与运动相交织的优美画面。

第二次世界大战爆发前后，由于经

济和政治的原因，纪录片和运用纪录片手法拍摄的故事片成为电影的主流。《众星睽视》（1939）和《效忠祖国》（1942）等故事片明显地有一种纪实风格。纪录片与故事片的相互渗透是战时英国电影的一个重要特点。此后，运用纪录手法便逐渐形成了英国故事影片的一种民族风格。这种风格对战后意大利新现实主义电影运动的兴起也有一定影响。战后欧洲大陆电影界很流行的所谓故事片中的纪录手法，即导源于此。这种做法后来发展成为一种很有影响的电影创作理论，对50年代英国的“自由电影”等电影流派产生了重要影响。

1951年皇冠电影部的解散宣告了英国纪录电影运动的终结。

四、其他国家的电影状况

1913—1929年间的无声电影时期，北欧小国瑞典年产故事片达30余部，而且具有较高的艺术质量。瑞典早期电影以真实优美的社会写实、独具一格的叙事结构、新颖别致的摄影剪辑手法，以及神奇迷人的大自然风光的抒情性表现给世界影坛带来了一股清新之风，对世界电影表现技巧和整个电影艺术作出了巨大的贡献。

这一时期瑞典电影崛起的标志是两位早期电影大师维克多·斯约斯特洛姆和莫里兹·斯蒂勒的出现，他们对于电影艺术发展的巨大影响并不仅限于斯堪的纳维亚半岛，而是全球性的。斯约斯特洛姆(1879—1960)素有“瑞典电影之父”之称，在瑞典摄制了50余部影片，大多取材自北欧民间故事，他善于在这些带有某种传奇或神秘色彩的民间故事中，渗透“劝人为善”的道德伦理或赞扬“博爱”的基督教精神，代表作有《赛尔日·维根》(1917)、《鬼车魅影》(1920)等。斯蒂勒（1883—1928）作品风格多样，《红花之歌》、《阿尔纳的宝藏》(1919)、《戈斯塔·柏林的故事》(1924)是其代表作品。斯蒂勒更善于利用外景和自然景观，他的影片展示了斯堪的纳维亚自然风光之美，以完美的视觉造型，营造浓厚的诗意。斯蒂勒在电影史上的另一重大成功是造就了一代明星葛丽泰·嘉宝。从20—40年代，嘉宝一直是米高梅影片公司的当家红星，她以其惊人的美貌和出色的演技主演了《肉与魔》、《安娜·克里斯蒂》、《瑞典女王》、

《茶花女》等27部脍炙人口的影片。其表演风格含蓄、细腻、逼真、感人，尤以扮演悲剧人物见长，有“银幕女神”之美称。

当世界电影艺术进入一个新的发展阶段——从无声转向有声时，瑞典电影却突然衰落了。从1927年起，影片产量下降，许多影片质量也很平庸，昔日对电影艺术的追求已不复出现。造成这种境况的原因：首先是美国好莱坞釜底抽薪，以重金“聘”走了瑞典电影的主要创作人才，斯约斯特洛姆、斯蒂勒和嘉宝等相继离开瑞典，使瑞典的民族电影事业大伤元气；其次，有声电影问世后，由于瑞典语的使用和流通范围极狭窄，本国市场极为有限，许多影片只能依靠字幕或配音，这无疑在同其他国家，特别是美国影片竞争时处于极为不利的境地。但是，瑞典电影仍然在为维护自己的民族文化而努力奋争，一些电影导演依然创作出了具有本民族文化特征的优秀影片，古斯塔夫·莫伦德曾担任过斯约斯特洛姆和斯蒂勒的助手和编剧，在1925年至1940年这段困难时期，他为瑞典电影努力苦撑，主要影片有《插曲》(1936)、《今夜乘车》(1942)等，同时也通过他的影片发现并造就了两个以后成为著名电影演员和导演的电影艺术家，一个是女演员英格丽·褒曼，另一个是英格玛·伯格曼。

第二次世界大战后，瑞典电影出现了被称为“四十年代学派”的创作运动。四十年代学派是流行于瑞典青年一代文艺创造中的一种美学思想流派，反映了知识分子对战争、战后欧洲局势和资本主义社会感到失望的情绪。电影界的主要代表人物是阿尔夫·斯约堡(1903—1980)和英格玛·伯格曼。斯约堡执导的主要代表作有《折磨》(1944)和根据斯特林堡戏剧改编的《朱丽小姐》(1951)，在后一部影片中，斯约堡脱离原作戏剧假定性框框进行电影叙事，使过去与现在、回忆与现实相结合，让死者与活人同时出现在一个场景中，以不符合当时电影常规的手法，令人赞叹。

自然，真正带领瑞典电影走出低谷，再次在世界影坛确立崇高地位的是40年代崭露头角、50年代大放异彩的伟大的电影艺术家英格玛·伯格曼，他早期编导的影片有《危机》(1945)、《雨中情侣》(1946)、《开往印度的船》(1947)、《黑暗中的音乐》(1946)、《港口城市》

(1948)、《监狱》(1949)和《渴》(1949) 等。

与瑞典情况相似的还有北欧的丹麦，无声电影时代，丹麦电影无论在艺术质量，还是商业效益上都曾走在世界前列。1915年，丹麦电影达到最兴盛时期，随后开始衰落。因为电影境况恶化，丹麦有影响的导演和演员纷纷迁居国外。20年代之后，丹麦最著名的导演是卡尔·德莱叶，他的重要影片有《撒旦的日记》(1921)、《愤怒的日子》(1943)、《诺言》(1955) 等。德莱叶最著名的作品是1928年在法国编导的《圣女贞德》，该片对影像造型和叙事节奏进行了卓越的探索，是体现无声电影最高艺术水平的影片之一。

第三节
中国及亚洲电影的发展状况

20年代中后期，中国电影业得到迅速的发展，制片机构和影片的数量大幅增长，质量也有了飞跃，一定程度上提高了国产电影的地位。但由于市场秩序的混乱，制片业陷入了激烈的恶性竞争，粗制滥造的古装片、武侠片、神怪片大行其道。1928年，武侠片《火烧红莲寺》[①]取得轰动性的票房成绩，这部讲述江湖复仇兼除恶的影片连续拍了18集，并引发大量模仿制作，由武侠而神怪，由真人打斗而特技制作，尽管刺激了电影技术的发展，但情节荒诞不经，思想流于低俗。1932年，南京国民政府迫于社会舆论压力，查禁了此类影片。(图12)



↑图12 《火烧红莲寺》

① 明星公司出品，第一部由郑正秋编剧、张石川导演，续集均由张一人编导。

1930年，罗明佑、黎民伟联合组建了“联华影业制片印刷有限公司”，在沪、京、港辖有4个制片厂，将宣传、发行、放映纳入一体化经营，标志着中国电影业的产业化进程达到了新阶段。“联华”发起了“国片复兴运动”，“提倡艺术，宣传文化，启发民智，挽救影业”，显现出强烈的艺术自觉意识和社会责任感。一批思想进步、电影艺术观念新颖的创作者加盟“联华”，保证了“联华”出品的数量和质量。早期代表作品有孙瑜编导的《野草闲花》和卜万苍导演的《恋爱与义务》、《桃花泣血记》等。这三部影片虽然仍然是爱情和家庭题材，但情节不再离奇，走出了家庭成员关系的狭隘模式，展现广阔的社会历史环境，充满现代生活的气息。三部影片的主演均为阮玲玉和金焰，他们外形俊逸，表演一反戏剧舞台的夸张程式，自然清新，赢得了观众的喜爱和拥戴。

1931年的“九·一八”事变和次年的“一·二八”事变使民族危亡成为时代的主题，就电影而言，这一主题直接促成了“新兴电影运动”。1932年夏，夏衍等三人应邀加入明星公司，此后阳翰笙、沈西岑等“左翼”文化人士陆续进入电影业，从事编剧、导演、影评等多项工作，很快产生了影响。其中，中共领导下的“影评人小组”通过为上海各大报的电影副刊大量撰稿，点评国产新片，同时客观评价以好莱坞为代表的“西洋影片”，大力介绍苏联电影及其理论，占据了一方舆论阵地。1933年，“中国电影文化协会”在上海成立，郑正秋、孙瑜、洪深、田汉、夏衍等任委员，团结电影界各方，致力于“扩大我们有力的电影文化的前卫运动”，标志着“新兴电影运动”的全面展开。

“新兴电影运动”在1933年即取得丰硕成果。田汉编剧、卜万苍导演的《三个摩登女性》，讲述了一位男青年和三位女青年选择人生道路的故事，颂扬了无产者的人格和魅力，对小资产阶级的生活方式和思想进行批评，这种情节设计显示了当时电影创作界在价值取向上有某种程度的转变，即从迎合市民趣味转而关注社会问题。同年夏衍编剧、程步高导演的《狂流》则被认为是第一部“左翼”电影，以1931年长江流域水灾为背景，表现了农村统治者的贪婪残忍和农民的悲惨命运，乡绅和农民之间尖锐的矛盾冲突贯穿全片，鲜明地揭示了



←图13 《神女》

阶级矛盾的主题。同时，为达到真实的效果，影片中穿插了大量纪录片素材。这些要素以冲击力强劲的蒙太奇手法组织在一起，极大地震撼了影坛。随后，《都会的早晨》、《母性之光》、《小玩意》、《铁板红泪录》等一批优秀电影纷纷问世，从各个侧面暴露和批判现实的黑暗，表达"反帝反封建"的时代主题，获得了人们的认可，舆论和市场反响都很好。

1934年，郑正秋编导的《姊妹花》和蔡楚生编导的《渔光曲》在市场上大获成功，两部影片分别创下了连映60余天和84天的纪录。《姊妹花》超越了郑正秋前期伦理教化的思想，更具现实批判性。《渔光曲》采用了大量的户外实景，引起人们对社会悲剧的成因进行深刻的思索。(图13)《神女》(1934)讲述一位沦为娼妓的年轻母亲的悲剧故事，情节简单而意味深远，画面精美而不刻意，标志着中国默片达到了非常高的艺术水准。饰演神女的阮玲玉表演自然到



←图14 《马路天使》

位，情感收放自如，塑造了中国电影史上的一个经典形象。

1936年后，由于民族危亡和政治形势日益紧张，电影界提出了“国防电影”的口号。费穆导演的《狼山喋血记》借一个乡村遭遇狼患隐喻时局，丰富了中国电影的风格模式。

这一时期的优秀影片还有《大路》、《桃李劫》、《十字街头》、《马路天使》(图14)、《迷途的羔羊》、《夜半歌声》等，题材广泛，类型多样，风格各异，也涌现了一批优秀的编剧、导演和演员。直到1937年抗战全面爆发，中国电影基本保持了高质高产的发展势头。

抗日战争的爆发打断了中国电影的正常进程。作为中国电影创作生产中心的上海沦陷后，中国电影事业呈现出地域分布的格局，一是在后方的武汉、重庆等地成立了电影制片机构，二是留在上海国际租界内的中国电影人形成的“孤岛”电影现象，三是在中共领导的抗日根据地开始了电影拍摄活动。此外，日伪政权统治下的沦陷区也出品了一些影片。

抗战之初，纪录片兴起并得到前所未有的发展，也出现了“纪实故事片”，

由电影工作者搬演真实的事件，弥补纪录片不及摄录的空白。代表作品是1938年的《八百壮士》(阳翰笙编剧，应云卫导演)，再现了1937年一支中国军队坚守上海苏州河边“四行仓库”的事件，歌颂了英勇顽强的爱国精神，极大地鼓舞了国民。此后，又有《血溅宝山城》、《东亚之光》等纪录故事片问世，《东》片独辟蹊径，从日本战俘的角度表达反战的思想。纪录故事片这种独特的现象反映了那个特定历史时期民众对电影的要求，而“纪实性”也成为当时电影的重要美学品格。其他重要影片还有《保卫我们的土地》、《中华儿女》、《胜利进行曲》、《长空万里》、《火的洗礼》等。

“孤岛”电影最突出的类型是“古装片”。一些电影人托古喻今，通过把中国古代的美好传说和历史搬上银幕来隐喻当下，抒发爱国心志，代表作品为1939年欧阳予倩编剧、卜万苍导演的《木兰从军》。这部改编自民间传说的影片不但成功地塑造了女英雄花木兰勇敢机智、忠孝双全的形象，还用影射的手法批判揭露了抗敌一方内部某些人的无耻和低能。类似的影片还有《明末遗恨》、《尽忠报国》、《苏武牧羊》等。中国第一部大型动画片《铁扇公主》(王乾白编剧，万籁鸣、万古蟾主绘，片长70分钟)取材于古典小说《西游记》，以寓言的方式传达出“团结斗争”的主题。

抗战结束后，中国电影的中心重回上海。国民党统治下时局混乱，对电影的管制变本加厉，拍摄电影所需材料极端紧缺，美国电影大量涌入，电影业举步维艰。尽管如此，中国电影人仍然克服了种种困难，取得了辉煌成果，迎来了中国电影的又一个黄金时期。1945到1949年，短短4年间出现了150余部影片，更重要的是，其中的许多影片是中国电影史上无可置疑的经典。

这一阶段的中国电影，从胜利之初对抗战的回顾反思，很快转向对社会现实的揭露和批判。前一类的代表作品有“表现东北沦陷后人民14年苦难生活”的《松花江上》(金山编导)，有表现爱国知识分子牺牲精神的《希望在人间》(沈浮编导)等，后一类作品则以《天堂春梦》(徐昌霖编剧，汤晓丹导演)和《乌鸦与麻雀》(陈白尘编剧，郑君里导演)为代表。《天堂春梦》讲述一位工程师携家人从后方回到上海，幻想从此过上安裕的生活，不想却找不到容身之处，而

汉奸却摇身一变成了“地下工作者”，恣意侵占社会财富，汉奸霸占的楼房恰恰是出自工程师的设计。其表现社会黑暗腐朽的力度和深度、叙事的犀利和反讽，比战前的“左翼”电影都更进一步。

反差巨大的社会生活为中国电影提供了宏阔的时代背景，成就了具有史诗格调的杰出作品——《八千里路云和月》(史东山编导)和《一江春水向东流》[①]。《八千里路云和月》是战后第一部引起巨大社会反响的影片，以抗敌演剧队的真实经历为线索，展现了10年间中国一系列重大事件，对抗战中爱国青年的前仆后继艰苦抗战与民族败类的苟且、军事溃逃、政府腐败，抗战后民众希望逐步幻灭的痛苦和政府官僚无耻地掠夺财富，在影片中都作了深入细致的刻画。编导史东山力图以鲜明对比的手法“把善与恶都陈列出来”，片中的对立正是当时国统区的真实写照。

《一江春水向东流》(蔡楚生、郑君里编导)故事跨度也贯通了战前、战时和战后三个时期(图15)。不同的是，该片选择了一个家庭的经历作为时代的缩影，这样不但戏剧性的冲突更集中尖锐，也更符合中国人传统的文化心理和审美习惯。战前，女工李素芬和夜校教师张忠良恋爱结婚。抗战爆发后，张忠良转到后方，从一个热血青年逐渐蜕变堕落，另觅新欢，李素芬则在乡下照料婆婆和孩子，苦苦盼望张归来团聚。抗战结束，二人在一次宴会上意外相逢，张竟然不敢相认，李绝望投江。影片继承了早期中国电影的一些传统，如重视家庭伦理，叙事带有传奇的特点，但由于注重了事件的偶然性和历史的必然性之间的联系，情节上并没有突兀和生硬的弊病。影片结构巧妙，充分运用几条线索之间时而平行、时而交叉的关系，自然地铺展开广阔的时空背景，预先伏下悲剧性的结局。众多不同阶层、不同身份、不同性格的人物有条不紊地出场，更是逼真地勾勒出一幅当时中国社会的全景画面。在张、李二人重逢时两条叙事线索突然相交，把戏剧冲突推向顶峰。这已不再是中国传统“哀而不伤”

---

① 这部影片由《八年离乱》和《天亮前后》上、下两集组成，上集为联华影艺社出品，下集则是新昆仑出品的第一部影片。



↑图15 《一江春水向东流》



↑图16 《小城之春》

的苦戏，而是现代中国必然出现的深刻悲剧，它完全打破了大团圆式的叙事美学观念，却又完全是中国味道，把中国叙事电影和悲剧美学推向了全新的境界。

李天济编剧、费穆导演的《小城之春》则标志着中国艺术电影当时达到的最高境界。(图16) 这部影片没有表现强烈

的戏剧冲突，甚至情节也极平淡。抗战后，中国南方的一座小城，一处破败的院落，病中的丈夫戴礼言和郁闷的妻子周玉纹过着死水一般的日子。丈夫的老同学章志忱来访，章却恰好是周的旧日恋人。影片中充满了微妙的感情波澜和内心斗争，在看似平常的对白和举止当中包含了种种心理矛盾。表面上看，《小城之春》似乎仍然是传统中国“发乎情止乎礼”的故事，实际上却是现代中国才会出现的矛盾和痛苦。《小城之春》的电影语言传达了中国传统美学含蓄蕴藉的一面：平稳悠长的镜头，静态的背景环境，和谐的光影造型，舒缓的剪辑节奏，安静的音效效果，行云流水一般的调度，近乎完美地营造出全片的氛围，一唱三叹，委婉深致。

这一阶段电影还表现出对小人物的极大关注，刻画他们生活和心灵经验的“浮世的悲欢”，如《新闺怨》、《太太万岁》、《万家灯火》等。这些影片没有表现强烈的愤怒和反抗，有的只是日常生活中的焦虑和痛苦，从另外的角度展现了当时社会的各个角落，无疑也是40年代中国电影序列的重要组成部分。而在叙事、视听语言和表演等方面均达到了相当的艺术水准。应当说，40年代中期以后中国电影的辉煌成就不但表现为经典的出现，也表现为整体水平的大幅提高。

亚洲电影的重要国家日本于1931年进入有声电影阶段，第一部真正的有声片是五所平之助导演的《太太和妻子》(1931)。之后，日本电影界出现了东宝、松竹和大映三家公司鼎立的局面。这一时期是日本电影收获最多的“经典时代”。重要影片有内田吐梦的《人生剧场》(1936)、《土》(1939)，沟口健二的《浪华悲歌》(1936)、《青楼姊妹》，小津安二郎的《独生子》(1936)，岛津保次郎的《阿琴与佐助》(1935)，山中贞雄的《街上的前科犯》(1935)，衣笠贞之助的《大阪夏季之战》(1937)等。

1937年日本发动侵华战争后，统治者加紧对电影的控制，禁止拍摄具有批判社会倾向的影片，鼓励摄制所谓“国策电影”。一些不愿同流合污的艺术家便致力于将纯文学作品搬上银幕，以抒发自己的良心，并在名著的名义下逃避严格的审查。1938年出现文艺片的鼎盛时期。小津安二郎和沟口健二是两位突出代表。小津的《户田家兄妹》(1941)和

《父亲在世时》(1942)体现出他独特的淡泊风格。沟口健二则有意识地逃避到歌舞伎等古典艺术中去，从而避开现实的战争问题，拍摄了《残菊物语》(1939)、《浪花女》(1940)、《艺道名人》(1941)“艺道”三部曲。40年代，青年导演黑泽明拍摄了处女作《姿三四郎》(1941)，木下惠介的处女作是《热闹的码头》(1943)。

20年代至30年代初是印度电影最繁荣的时期，1931年产量高达 207部。1932年，外国有声电影大量输入印度，印度电影急剧下降，1935年，无声电影在印度宣告结束。1930年，印度制作了第一部有声影片《阿拉姆·阿拉》。影片题材取自《一千零一夜》，场景绚丽缤纷，穿插了10首歌曲和许多舞蹈场面。由于许多影片采用了舞台剧题材并穿插大量歌舞，歌舞演员、戏剧演员越来越多地登上银幕，作曲家和音乐指挥也成了电影的主要支柱。这些形成了印度电影工业的特点。

英国殖民统治期间对影片的审查极为严格，不许涉及国内政府或殖民主义的内容。1946年的《大地之子》、《柯棣华医生的不朽事迹》是40年代的经典之作。前者表现1943年孟加拉邦大饥荒中灾民的悲惨遭遇，这是印度第一部新现实主义影片。后者以柯棣华医生为中国抗战而殉职的故事为题材。

1950年，印度独立后，新的电影艺术家要求更真实地反映现实，突出代表就是1953年由B.罗伊制作的《两亩地》。这部影片突破了印度电影的传统模式，表现了农民和土地的关系，创造了真实可信的人物性格，并将音乐和情节有机地结合在一起。50年代中期，孟加拉邦电影界出现了所谓的“新电影”运动，一些青年电影编导强调“电影不是低级水平的娱乐形式，而是一种严肃的表现手段”，应该“降低生产成本，减少室内布景和多拍外景，选择与人民密切相关的题材”。新电影运动的代表人物是萨蒂亚吉特·雷伊，雷伊导演的第一部影片《大路之歌》(1955)向观众展示了孟加拉农村生活的真实图景，之后又连续执导了《大河之歌》、《大树之歌》。

第三章

电视艺术的早期形态（20世纪30—50年代）

第一节　电视的发明

一、早期的酝酿

“电视”（Television）这个词源于希腊语，意为“从远处看”。正如大多数发明一样，电视的诞生得益于早期技术的发展，电视的历史可以追溯到收音机、电影、摄像、阴极射线和电子照相的发展。甚至早在19世纪70年代，当电话出现以后，人们就开始了把声音和图像结合起来的设想。1879年，英国《冲击》杂志通过一张夫妇坐在壁炉架上的平面电视屏幕前观看网球比赛的漫画展示了当时人们的这种突发奇想。

不过这些突发奇想并不是没有理论依据的，报纸上的黑白照片在放大镜下可以发现是由密度不一的黑点组成的，这些黑点的密度越大，看起来就越黑，相反密度

越小，看起来就越白。假如一个视觉形象可以被分解成微小的电子信号（黑点）并被传送出去，然后在接收器上重新组合起来，那么就有了电视。这个原理看起来简单，要变成现实却不是那么容易。

硒的发现加速了发明电视的进程，人们发现，把一大片硒管排列成像人眼的内部构造，并把它们各个连接到一大片灯光板上，就会形成一个粗糙的影像复制品，但麻烦的是，至少需要25万个小灯泡，并连着25万根细小的电线才可能传送出可接受的画面。所以需要更简便的方法，使得图像能够被依次“扫描”，而不是同一时间内所有的信号都被传送。

1884年，德国的保罗·尼浦考设计了一个旋转碟盘，上面排列的小孔呈螺旋形。当碟盘旋转时，一张画的不同部分被每个小孔“扫描”，光通过小孔然后到达硒管。几英尺以外，在观看的那一端，用皮带连着的另一个碟盘和扫描盘同步旋转，控制着落在一个光电敏感的屏幕上的光线量。但遗憾的是，尼浦考设计的这个方案从来没能制造成一个工作模型。其他人继续在尝试。

在法国，发明家们把光源从碟盘的正面移到它的背面，创造了被称为扫描中的“飞点”的方法，这一方法的优点是，物体的对象不必再像尼浦考的碟盘那样置于高强度的光照下。

在俄罗斯的圣彼得堡，物理学教授包里斯·罗森尝试用其他东西取代旋转碟盘。他采用一个被称为“阴极射线管”的新装置，这样就能够用电子流扫描一个场面，这个电子流在磁力控制下逐行通过和覆盖感光屏幕。4年后，他已能用他的装置扫描形成一个粗糙的画面，但不幸的是第一次世界大战和俄国革命使他中断了这一研究工作。无独有偶，几乎与此同时，英国发明家A.A．坎贝尔·斯温顿独立地制作出了一种类似的装置，只是他的发明从来没有运转得很好，但是，这个英国人的发明显然为后来的研究者提供了好的借鉴。

当然，研制第一台电视机的竞争远不止这些国家，匈牙利的D. 凡·米哈雷、日本的工程学讲师高柳健次郎、苏联发明家鲍里斯·格拉波斯基和俄国的流亡者弗拉吉米尔·兹沃里金以及美国人查尔斯·弗朗西丝·詹金斯都在世界各地独立进行着各自的“电视”图像传输演示。

二、约翰·贝尔德的创造

1925年10月，英国的约翰·贝尔德在伦敦百货公司的橱窗里公开演示了他称之为“电看”（Televisor）的东西，一只他最心爱的木偶头像“比尔”的脸部特征被清晰地显现在接收器上。之后他使用转动的尼浦考碟盘共播出了3个星期，每天3个节目。这个结果震惊了全英，资助他的人纷至沓来，这使得贝尔德能够更新设备，开始更大规模的实验。

1928年，贝尔德把伦敦传播室的人像传送到纽约的一部接收机上。这一事件被《纽约时报》称为“具有划时代的意义”。不久，又出现了新的奇迹——贝尔德把伦敦一位姑娘的图像传送给她正在远洋航行的未婚夫。

1928年7月，贝尔德又通过使用安装了红、蓝、绿三色滤色镜的旋转碟盘，实现了原始意义上的彩色电视的传输。然而，虽然贝尔德声名鹊起，但直到邮政局的工程师们对他试验性传输的质量感到满意，这位“电视之父”才能正式播送自己的电视信号。

1936年，英国广播公司正式在伦敦传送电视节目，这时贝尔德又开始埋头研究彩色电视。1941年12月，贝尔德传送的首批完美的彩色图像获得成功。可惜的是贝尔德的实验室被希特勒的飞弹击毁了。但贝尔德重新开始研究。1946年6月，英国广播公司开始播送彩色电视节目。但不幸的是，这位世界电视史上伟大的先行者却在此时病倒了，6天后与世长辞，都来不及看一眼自己最后的研究成果。

三、彩色电视的兴起

科学家对彩色电视的研究也经历了几十年的时间，澳大利亚物理学家芬伯兰克于1902年就提出了彩色图像传播原理。英国的贝尔德在1928年率先试验了彩色电视，美国电话电报公司的工程师艾维斯于1929年也试验成功了彩色电视画面，此外，法、德、苏联等国也都在研究彩色电视。

美国无线电公司于1940年首先试验成功彩色电视，战后经过研究改进，1946年宣布了“点描法彩色电视技术标准”，这一方法的最大优点是在黑白电视机上也可显像，因此又被称作“兼容

制”。哥伦比亚广播公司在二次大战时期发明了“场描法彩色电视技术标准”，这种方法在彩色的传真上比点描法逼真，但是无法在黑白电视机上显像，因此，美国政府在1953年宣布采用“点描法”为彩色电视技术标准，通称为NTSC制。1954年，美国全国广播公司首先正式播送彩色电视节目。

四、电视在世界主要国家的起步

英国　1936年11月，英国广播公司（BBC）在伦敦北部亚历山大宫的演播室第一次播送了“高清晰度”电视（1935年塞尔斯登爵士在政府工作报告中将“高清晰度”定义为240线以上，这个图像在当时各国进行的实验中具有最高的清晰度），当时的电视广播局限在25英里的半径之内。1937年8月将扫描行数统一为405行。1939年，以国防为理由停播电视，到1946年6月7日才重新开播。1952年，政府提议设立同英国广播公司并存的新的电视广播机构。1953年，政府公布设立商业电视台的具体方案。1954年，关于建立商业电视台的电视法生效。根据该法设立独立电视网，改变了英国广播公司独家经营广播事业的局面。1955年，商业电视在伦敦开播，同年10月，BBC在伦敦进行彩色电视实验广播。

美国　1939年4月，美国广播公司借纽约世界博览会开幕的机会开始定时进行电视广播。1941年，美国国家电视标准委员会确定美国的电视技术标准为每秒525行，30帧（就每帧行数和场频来说，现行电视标准主要有525行/60帧和625行/50帧两种）。同年7月1日，美国联邦通信委员会正式批准建立美国第一座电视台全国广播公司的纽约WNBT电视台。1951年，杜鲁门总统在旧金山对日和约会议上发表演说，东西海岸各电视台首次进行同时转播。1952年，联邦通信委员会重新开始受理新办电视台的申请，同时宣布保留部分频道供非商业电视台使用。1953年，最早的非商业（教育）电视台KUHT开始广播。1955年，美国广播公司播出华纳影片公司制作的西部连续剧受到观众的热烈欢迎。1956年，大电影公司大量出售旧影片供电视台播用，安佩克斯公司发明磁带录像机。

法国　1935年，邮政部在巴黎设

电视实验台（扫描行数60行），到第二次世界大战爆发前，法国电视台已经在巴黎地区每周播出15小时的节目，电视广播当时处于领先地位。1938年，扫描行数改为445行。1945年，国营广播机构“法国广播电视台”(RTF)组成。1949年，实行电视收看费制度。1959年，法国广播电视台成为公立公益法人，同时法国研制的彩色电视制式“塞康制”(SECAM）首次进行公开试验。

日本　1927年，高柳健次郎实验电视广播（40行）成功。1939年，日本广播协会技术研究所首次进行电视发射，并公开展出接收情况。1950年，日本广播协会东京实验电视台开始定时实验广播。1952年，确定黑白电视标准方式。同年7月，日本电视网公司（NTV）最早获得开办电视台执照。12月，日本广播协会东京电视台获得执照。1953年，日本广播协会东京电视台正式开始广播。同年8月，日本电视网开播，它是日本第一座私营电视台。1954年，日本广播协会大阪、名古屋两座电视台正式开播。1957年，邮政部决定第一次频道计划，43座电视台得到许可。1958年，电视接收许可证突破100万，东京（电视）塔开始营业。1959年，日本广播协会东京教育电视台开播。

苏联　1939年，莫斯科电视台正式广播，扫描行数343行。1941年，苏德战争开始，电视广播停止。1945年，莫斯科重新开办电视。1948年，列宁格勒电视台重新开播，同年11月，莫斯科电视台用625行方式进行实验广播，次年6月正式开播。1949年，首次进行室外电视转播。1954年，开始进行彩色电视实验广播。1956年，莫斯科开办第二套电视节目。1959年，制成录像电视图像的磁性录像装置。

第二节　电视艺术的形成

一、早期电视艺术的基本类型

(一)戏剧节目

戏剧节目按照表现形式可以分为三种：

1. 选集剧，是指有各自不同的完整故事，互相独立的情节和人物，安排在一个栏目中播出，早期常常是经典或高质量的成名作品。

2. 系列剧，指具有完整的故事，各自不同的剧情，但以相同身份的人物（主人公）和场景贯穿起来，一般是每周播出的电视节目。微型系列剧则在两集或更多集中完成一个完整独立的故事。

3. 连续剧，每一集中有未完成的故事和连续的情节线，通常在结尾留下悬念，以便吸引观众接着观看下一集。也有的戏剧介于系列剧和连续剧之间，故事相对完整，也有互相连接的情节线，有的终结，有的继续。

按照发生的年代和播出内容又可分为以下几种：

1. 日间连续剧，又名肥皂剧，是因最早一批肥皂粉制造商赞助的广播剧而得名，后来被移植到电视上，指的就是那些日间的电视戏剧类节目，具有没完没了的剧情和简单便宜的制作，灵活的剧本，以表现男女关系为主，附以普通伦理价值观，为的是吸引家庭妇女的眼球，但是此类戏剧后来在各国颇为风靡。

2. 情境喜剧，是系列剧的一种，采用不同的途径逗乐，例如家庭生活中的小冲突，荒谬的误会，夸张的人物性格，困窘和矛盾的情境，等等，内容浮浅轻松，特点是情节具有循环性，从起点绕一圈仍旧回到起点，相同的矛盾永远存在而无法改变。

3. 黄金时间的电视剧，原来主要是指原封不动地从舞台搬到电视上的戏剧作品，它们原来大都是经典的戏剧和文学作品。这些节目大多数是实况完成，这赋予了它们类似剧场演出的性质。到后来随着电视节目变得成熟，自成段落而又相互联系的电视连续剧代替了这些经典剧。这些电视剧包括西部片、警匪片、医生剧和律师剧等。

（二）滑稽和综艺节目

滑稽节目最早出现在20世纪30年代的美国广播中，在40年代被哥伦比亚广播公司（CBS）挖走了几名笑星，发展起电视滑稽节目，40年代后期，CBS在节目中请来了甲壳虫乐队和猫王普里斯利，他们极受欢迎。综艺节目和滑稽节目性质相近，都以渲染热闹气氛，娱乐观众为目标。

（三）音乐节目

在电视中，音乐从未成为主导性的内容，它往往以片断的形式附着到其他

类型的电视节目中，只有有线电视的音乐电视频道，是少数几个反规则的做法之一。音乐电视（MTV）首先在有线电视中出现，集中播出形象化的摇滚音乐，有时也让热门摇滚明星在狂热的现场观众面前作长时间的表演，然后录制成像。有线电视还常常上演整场的交响音乐会和歌剧。

二、早期电视文艺的艺术形态

（一）肥皂剧

"肥皂剧"（Soap Operas）一词最早是指称20世纪30年代美国经济大萧条时期由皮洛科特、甘博等肥皂粉制造商赞助的广播剧栏目。在长达15分钟的节目里，讲述的主要是关于妇女的故事，例如《玛·珀金斯》和《正是平凡的简》等，剧情集中展示了妇女们的情感困惑（"Opera"一词暗示了这是一种不切实际的音乐剧类型的情节剧）。广告商们通过赞助此类描述妇女家庭生活的广播节目以引起妇女的注意，并趁此促销自己所生产的肥皂粉。

在20世纪50年代，这种广播剧的样式被成功移植到电视上，长度扩充为25分钟，后来又发展到60分钟。美国的《指路明灯》1937年开始在收音机上播出，1952年它成为第一部移入电视中播出的肥皂剧，电视肥皂剧后来就指那些日间电视戏剧类节目，从上午11点到下午2点的时间段内在电视上播出。

日间肥皂剧是最有利润的电视节目类型，因为它制作便宜，广告商也愿意在上面做广告。一个布景可以反复使用，因为肥皂剧的世界是一个说话和特写的世界，只有很少的动作，很少有什么东西被毁坏，所以大部分的肥皂剧在摄影棚即可制作完成。一般来说，每周5天的节目日程驱使着肥皂剧常常在播出前一两个星期才拍摄完成，预算很少允许重新拍摄，它必须把开支保持在最低水平，它的剧本通常很灵活，可以把近来的新闻事件编进去。

肥皂剧主要表现家庭人际关系的相互作用，表现日常的男女关系，主人公常常和身边的朋友或亲人发生冲突，并必须想办法来解决这些冲突。每一个段落之间用"且听下回分解"的方式连接起来，一个冲突的解决也许需要几个星期，音乐用来帮助转换场面，对白中很少幽默。这种不断出现冲突，又不断解

决冲突，然后又出现新的冲突的剧情结构使得肥皂剧没完没了地吸引着普通大众尤其是家庭妇女的眼球。某些肥皂剧，例如《指引之光》和《天长地久》在电视上已经播出了30多年，培养了一批忠实的观众。

肥皂剧的角色一般是为迎合大部分观众的口味而精心设计的，他们年轻貌美，穿着得体，经济宽裕。男主角常常拥有体面的工作，事业成功，具有绅士风度，而女主角则富有魅力，打扮得漂漂亮亮。室内布景一般饰有豪华的地毯、艳丽的窗帘和布置考究的室内家具。肥皂剧角色的很多动作一般是围绕吃、喝及争论而设计。

克里斯丁·格拉泰在《连绵不绝的连续剧——一种界定》中提出了肥皂剧的叙事特征：肥皂剧在每一集开始都有一个钩子（hook），这样上一集中的几条线索就可以被承接下来，最后再以悬念结束，从而使剧中的一个或多个戏剧情境结束在紧张感中，促使我们急于想看下一集究竟发生了什么。这些悬念往往有着程度不等的变化，它们灵活多变，或通过诙谐的处理，或引进一些次要的情节，使得本来僵化的设计显得更为灵活。在一个剧集里往往会有几个故事同时并存，它们之间“时间分配大致相同，而且互相影响和冲突，一个故事结束，另一个故事开始，这样，一直会有至少两个故事处于发展之中”。

肥皂剧一般来说与它自己的过去有着密切的联系，因为它不仅要去吸引新的观众，而且还要挽留住老的观众，因此它会在连续播出的几十年里，不断利用从前发生的故事，或者短暂地涉及过去发生的事情，为观众留下可供回忆的情节资源。

（二）情境喜剧

像肥皂剧一样，情境喜剧也源自无线电广播，它是指一种叙事性的系列喜剧，长度一般为24—30分钟，有固定的演员和布景。这种最早出现在电台的带有粗俗、夸张成分的喜剧已经初具情境喜剧的雏形，但直到40年代，情境喜剧的模式才在美国发展起来。40年代末到50年代初，在美国有一部分无线电广播的情境喜剧直接搬到了电视机屏幕上，如《我爱露茜》，用的还是原来的演员。它在电视上重复演播的次数比任何其他节目都多。剧情利用人物渴望控制

情况而偏偏情况又变得失控，从而引人发笑。

早期的情境喜剧试图强调可信性，但是不断制造节目的需求使得人物刻画趋于单薄，节目中的笑料也显得过于生硬。它们表现的常常是一些强化美国传统价值观念的小故事。

在英国，情境喜剧强调自然主义，灰暗的卧室、真实而古怪的人物、低调的表演、语无伦次而又富于哲理意味的对白，这些都显示了一种英国味道的艺术格调。这种情境喜剧更多是在幽默的背后带上悲观嘲弄的态度，揭示了在庸俗的现实生活中小人物的普遍心态。

情境喜剧最基本的情境就是事情不能改变，它经典的叙事结构在于每一集里颠覆与重新恢复稳定的情境。它的情境通常由一个问题展开，在一个完整的剧集里完成它的复杂化和恢复平衡。因此情境喜剧的叙事发展主要依赖于这种循环性，它的核心便是对重现情境的不断熟悉，在各种各样的颠覆与背离中最初的情境反复出现，并不断得到确定。

情境喜剧最常涉及的领域一般是家庭和工作这些人们共有的经验领域，这种面临生活工作压力，处于困境中的情绪状态以及之间的矛盾冲突最能够引起普通大众的共鸣。价值观、身份和生活方式的冲突是绝大部分喜剧的核心，这种冲突越被强化，就显得越可笑。只有当人物不断想去控制局面，而又常常陷入失控局面中不可自拔的时候，才产生了喜剧效果。

和许多电视喜剧一样，情境喜剧中的人物是模式化的。例如在英国的情境喜剧中，喜欢以男人为核心展开，而这样的男人通常是与“肮脏”、“讨厌”和“粗鲁”结合在一起的，许多闹剧来自于那些不争气的男人所引发的灾难性后果。虽然模式化人物的使用作为一种消极的结构性因素，有时会抵消令人意想不到的喜剧效果，但是正如大卫·麦克奎恩所说，这种效果正是情境喜剧得以成功的基础。这种双重性存在于人物现实主义的核心或“优质”情境喜剧的冲击价值中。

（三）黄金时间的电视剧

西部片和警匪片　作为类型片，西部片在电视的早期年代颇受欢迎，它是独特的美国式节目并曾经是美国出口到其他国家节目的一个大品种。一般而

言，西部片的套路是为人所熟知的，好的英雄、坏的匪徒、丑的罪犯。其中没有一个中立角色，更没有一个道德位置模棱两可的角色。好的、坏的和丑的，从服装造型和脸庞气质上就可以判断出来，但人物内在的爱恨和欲望由于极富创造力的剧本细节和台词而意味深长。《硝烟》是历来最长的西部片连续剧。

到了20世纪50年代，西部片的风头逐渐被警匪片所替代，可以说，警匪片是由西部片转型而来，因为两者之间有着最根本的共同点：主题上都是强调正义战胜邪恶，都以孤独狂野的男性为主角，再辅以喜剧性的小人物。剧中多表现情节和动作，但缺点是容易把反面角色塑造成呆板而没有生气的扁形人物。只不过在警匪片中，汽车代替了马，警察代替了牛仔，更多的暴力格斗充满了都市的黑色气息，而不再是西部片中的原始野蛮。

警匪片是典型的动作惊险片，快速的节奏充斥在追踪、打斗和谋杀之间，满足了观众想象性的暴力体验，同时也满足了他们分享他人的痛苦感受及看恶人作恶的愿望。在50年代成功的警匪片有《天罗地网》、《高速公路上的巡警队》等。美国屏幕上警匪片的流行也促使了英国开始制作自己的警匪片，如《苏格兰场的费宾》、《格林码头的狄格森》等。但故事的情节大同小异，都不外乎是英雄人物追踪罪犯并最终以巧妙手腕将其捉拿归案。不过在英国警匪片的警察身上，被赋予了更多理想化的光环，代表着“公众高尚生活的保卫者”，体现着权威与亲切、勇敢与机智、献身与博爱的结合。

医生剧和律师剧　在美国电视的最初20年间，医生剧非常流行，如《本·凯西》、《基尔戴尔医生》和《马库斯·韦尔比医生》等。这与当时医生在社会上的崇高地位有关，电视剧反过来又赋予这个职业一些神秘气息：罗曼史的光彩。这些男女其实只是普通人，但是出现在电视屏幕中的形象却是光鲜体面，永不退缩，无论多大的压力总是能够咬牙挺过，并且在挫折中创造惊人的英雄业绩，他们的病人总是能够康复。

最著名的电视律师剧是《佩瑞·梅森》。该剧的情节每周都是一样的：某个被冤枉的人来寻求帮助，梅森和他的秘书以及侦探一起最终解决疑案，为其洗脱冤屈。在律师剧中，常常安排一些复

杂烦琐的案件让人摸不清思路，正在绝望之时，案情一点一点地在律师的慧眼和巧妙手腕中浮出水面，令人大吁一口气。不过该剧巧妙的安排是并不先把来龙去脉交代清楚，而是安排梅森在他的被辩护人接受审判时，在证人席上指出真正的罪犯，而在故事的结尾，梅森会和他的被辩护人及其助手一起喝咖啡，然后缓缓道来他是如何搞清案情的，这样的结尾被称作“尾声”。影片由此获得了巨大成功，并一直被许多电视剧效仿至今。

（四）综艺节目

综艺节目最大的特点就是“什么都有一点”，有点类似于早期的“杂耍电视”(Vaudeo)。它的形式常常围绕一个或数个明星展开。最早引起注意的是米尔顿·伯利每周二晚上主持的《德克萨科明星剧场》，该节目造型狂乱、陈旧，但视觉效果很好。伯利化妆很奇异，给观众带来插科打诨的滑稽剧，这个节目的兴起促进了电视用户如野草般的增长。同时，埃德·苏利文主持的综艺节目给观众带来的是三环马戏团的喜剧、杂技、歌剧演唱，戏剧转播及跳舞的熊，等等。他的主持风格简洁明了，并且由他带红了一批明星，包括猫王和后来的披头士乐队等。这个节目也使他成为公认的综艺节目之王。

音乐节目的主持人在一段时间里主导了综艺节目，他们和苏利文不一样，常常直接介人嘉宾的喜剧小品会和音乐二重奏。其中较有影响的有派瑞·卡莫、蒂娜·肖主持的节目。

这种“什么都有一点”的观念在电视的早期更有效，闹哄哄的欢乐场景能够给人们带来放松的时刻，但是这种形式在有线电视出现之后开始走向衰弱，当大电视网的整体观众占有率下降的时候，想以一个“什么都有一点”的节目形式来取悦观众是越来越困难了。

（五）音乐节目

从历史上看，音乐节目作为一个类型在电视中充当的角色比在无线电广播中更为次要。为了保持观众的注意力，许多由著名的音乐家主持的30分钟或一个小时的节目都变成了综艺节目。而音乐则作为一个片断附着其中，或者起到某些环节的连接作用。

与其他从电台转向电视的节目不

同，音乐节目在电台中的地位倒是越加稳固，而被移植到电视上之后却并没有引起很大关注。

追本溯源，MTV的历史雏形可以找到好莱坞的音乐片，配有电影视像的电唱机，摇滚音乐影片，等等，而50年代早期形成的“流行音乐录影”其实是它真正的起源。它们的共同特点都是将音乐形式加以影像化的表达和阐释，这种视觉化形式利用的就是视听审美的“通感”效果。早在1956年1月28日，埃尔维斯·普里斯利首次在美国电视上亮相，便导致了全美国的哄动与骚动，足见电视带给音乐观众的视觉冲击力之巨大。

音乐电视将三种交叠的因素结合在一起：演出——以各种方式改编舞台表演和音乐演出的电影；叙事或“概念”——吸收传统好莱坞电影、纪实电影或电视演出，但总是进行高度压缩、因袭时尚；视觉性展示——吸收广告图示、好莱坞的音乐片，以及传统的和实验性的影片。早期的MTV更加注重的是表演，以此为基础将音乐与演唱个体或乐队的舞台形象融合起来，这里可以直接看到来自好莱坞音乐片的影响。

第三节 影视艺术的交互影响

一、电视的崛起

在二战爆发前，英国、德国、美国等西方国家和苏维埃俄国都开始了电视的试播，其中BBC对各类室外活动的报道，德国纳粹政府对柏林奥运会的直播以及1939年美国成功地对纽约世界博览会的转播等都标志着电视作为一项新出现的媒介手段的无限生机。但是战争的爆发阻碍了电视事业的进一步发展，尤其是代表西方那些有着强大经济实力和科技实力的国家几乎都不可避免地被卷入了战争，欧洲几乎所有国家的电视台都陷入了停顿状态，在一些沦陷的国家里，报纸、广播、电影等发展较为成熟的媒介已经被法西斯的军队所控制。然而就在世界的一片硝烟弥漫的时候，美国雄厚的经济实力和其商业的传统使得本国的娱乐业仍然能够缓慢发展，其中就包括电视，二战期间美国电视屏幕上充斥着大量的喜剧、戏剧和烹饪节目。

到二战结束后，刚刚脱离苦难的人

们急需精神上的放松和填补，家庭和电视成为人们思想的温暖的栖息之所，于是各国的电视事业开始迅猛发展。尤其是美国，在战争期间缓慢的电视发展速度开始骤然加快，从电视的销售量就可以直观电视受欢迎的程度——由战时的每年几千台到1948年突破百万台大关，两年后则达到了1200万台，而到1954年，销售数字已蹿升到近3800万台。在电视播出内容上，大量的娱乐综艺节目如雨后春笋般出现在电视荧屏上，笑星成为各大电视台争夺的对象，因为那时的人们是那么需要欢乐。火爆荧屏的还有深受家庭主妇喜爱的“肥皂剧”，由于它“没有历史界限，没有政治和宗教的差别，没有贫困和事业，没有经济萧条和通货膨胀，仅有极小的种族和阶级差别的图画”，可以使人沉迷于这种从早到晚播出的充满感伤和浪漫氛围的生活琐碎故事里，有的妇女甚至把它当作了自己完全的精神寄托，模糊了现实生活和电视中虚拟生活的界限。媒介永远都与政治无法脱离干系，各国电视台纷纷推出对于新闻实事的报道，美国1947年就开始定期播出新闻，在1953年推出的由默罗主持的每周名人访谈《面对面》和1952年至1955年的电视纪录片《现在请看》被认为是开创了电视新闻的新风格。在电视直播的里程碑上，美国对总统大选的电视直播直接催生了一种展示人格风采的新的方式，其中最著名的就是肯尼迪和尼克松的那场总统竞选活动的播出，肯尼迪通过电视展示出的翩翩风度成为电视史上的一段佳话。而在1953年英国伊丽莎白二世女王加冕报道中则达到了对政治生活和历史时刻直播的高峰。

在其他国家，电视业的建立就要比美国晚。尤其在一些欧洲国家，它们的电视销售量在50年代中期才开始大量增加，一方面是因为他们一直对好莱坞的电影和明星情有独钟，美国电影协会的副主席在1961年承认说：“美国电影的收入一半以上来自海外市场。没有这笔收入，可能就没有美国电影。”当然这也是其他国家的电影工作者一直愤慨和努力的原因。除了好莱坞的持久不断的影响，另一个使其他国家的电视业发展较晚的原因就是他们的电视体制没有美国那么浓厚的商业氛围，英国广播公司是公营体制占主导地位，而法国广播电视是以政府控制为主要特征，而当时的

苏联，更多地是把电视看作一种党的教育工具和宣传手段，缺少了经济刺激的电视业自然无法焕发出它全部的活力，电视节目本身的被选择性和快餐性就决定了它最终无法逃离商业的控制。

二、电影的对策

在第二次世界大战前，西方国家的电影事业就已经取得了不菲的成绩，无论是内容类型、拍摄手法还是市场运作等各个方面都达到了比较成熟的水平。因此即使陷入了战争，仍然还有很多人想尽办法观看电影和拍摄电影。还是以美国为例，因为美国是最能体现电视与电影胶着矛盾关系的国家。二战期间就有很多导演为了躲避战争的迫害而来到好莱坞开展自己的事业。著名的天才导演奥逊·威尔斯在刚来到好莱坞时兴奋不已，看到那个归他支配的摄影棚时不禁欢呼道："这是人们能给予一个孩子的最好的机械玩具！"在战争期间很多好莱坞的电影导演奉命拍摄一些能够给人以放松的娱乐影片，用来鼓舞前方的士兵和安抚后方的处于战争国的人们，这些影片的商业收入经常被用来为国家和战争作出贡献，但是控制这些电影拍摄的财团都不愿过多地探讨战争的成因或法西斯的含义，好多影片把大战涉及的问题简单化了，用英雄和歹徒来象征民主同法西斯的对抗，而不研究对立双方信仰的根源和意义，即使像《公民凯恩》(图17) 和《马耳他之鹰》这种有着谴



↑图17 《公民凯恩》

责口吻的影片也不得不戴上微笑的面具。与此同时，像约翰·福特和弗兰克·卡普拉等著名导演还亲自为政府制作纪录片，这些纪录片对于增进同盟国之间的相互了解在一定程度上起着重要的作用，也为后来的历史研究者提供了翔实的第一手资料。由于美国的影片公司对战争自始自终都采取照样做买卖的态度，这种观念使得好莱坞在战争期间依然保持着旺盛的影片产量。而在冷战中与美国一直对立的苏联，在斯大林的带领下，出现了大量的公式化、概念化的作品，主人公常常是“完美无缺的理想主人公”，出现了《宣誓》、《斯大林格勒保卫战》和《攻克柏林》等政治性影片。

二战结束后，电视的出现对电影造成了严重的威胁。以往好莱坞的电影是作为一种大众化的娱乐方式出现的，但是电视似乎将这个功能在一定程度上做得更加彻底，人们开始更愿意坐在家里体会这种欢乐和放松的感觉。面对这种局面，起初各大制片厂想以老大的身份控制它。40年代中期，华纳兄弟、二十世纪福克斯和派拉蒙决定建立自己的电视网，企图在全国范围内开设或收购电视台，结果以失败告终。这种面对电视所形成的溃败局面，使得电影业对电视业产生了仇视心理，杰克·华纳严厉禁止在他们公司出品的任何影片中出现电视机。另一方面，好莱坞也在绞尽脑汁地想办法让人们走进电影院。在影片内容上，以严格审查影片内容而闻名的海斯法典实际上已经被完全取消，银幕上充斥着大量的性和暴力的镜头；在影片技术手段上，各大制片公司动用了各种手段来说服公众：电影比电视画面更大，更刺激，色彩更丰富，以各种电影特有的技术形式与电视的小屏幕进行抗衡，立体电影、宽银幕电影、弧形电影、球形电影、立体声电影和有味电影等这些名词开始出现于各种宣传品中，同时还创建“汽车影院”等新型的观看形式来维持票房；在制片方面，实行所谓的“拍得少，拍得贵”的策略，不惜重金企图以大制作来挽回电影的颓势，他们没有明白，其实人们在当时需要的已不仅仅是纯粹的感官刺激，人们更多的需要是情节和人物。最终电影在这种苦苦挣扎中还是败给了电视，在这个期间，大量的影院被迫关门，仅就1950年到1953年就有5000家倒闭，平均每天三家。而在电视那边，FCC（联邦通讯委员会）

由于电视台的大量涌现已经开始停止审批新的电视台的成立，这项“冻结”政策从1948年起持续了四年，到1952年才开始解禁。实际上，在这段电影与电视的抗衡过程中，电影业并非毫无“东山再起”的机会，只不过它固执地拒绝了，那就是向电视业出售影片，电影业那时被一种“自大的情绪”蒙蔽了双眼，尤其是那些知名的制片厂，他们没有看到其中的潜在商机。在这其中也有一些小的独立公司因为受够了那些傲慢的大公司，他们将电视视为一种商机，面对电视的态度倒是积极很多，但是他们的举动在当时还不足以影响整个电影业的趋势。另外，电影的失利不仅仅有它自身的原因，同时还有一些社会原因，战后的美国正处于社会转型期，人口的迅速增长意味着更多人愿意待在家里照顾子女，许多人还为了逃离破旧的市中心而搬到了郊区，结果自然是电影院里看电影的人越来越少，家里看电视的人越来越多。

电视的冲击使好莱坞开始反思自己的影片创作，因为它不再是过去的娱乐业的老大，它必须重新为自己定位，开辟出一条新的出路。他们发现电影的观众群不再是所有的人，而是文化层次较高的人，那么电影迎合这部分人的价值观和兴趣所向就成为了他们的当务之急，一些电影评论家也开始注重社会现实主义的价值，认为最好的电影是那些有着反映严肃社会问题定位的作品。于是好莱坞把目光转向了欧洲，那里异军突起的意大利新现实主义影片和法国的新浪潮电影都给了他们很大的启迪，为他们由旧好莱坞走向新好莱坞提供了新的思路和灵感。

虽然在其他国家电视与电影之间的斗争不像美国的好莱坞与本国电视之间的竞争那么激烈，但是这种矛盾也还是存在的，只不过依各自的国情而方式不同。50年代初期，就在美国的电影与电视之间因为各自的商业利益而“争斗”得暗无天日之时，欧洲电影院业主联盟作出了一项决议，那就是敦促制片人坚守影片的电视上映权，以用来有效阻止对电视的销售。英国的电影业因为一直受到美国电影业的冲击因此对自身的保护问题比较敏感和注重——“英国电影的悲剧就在于它讲英语”，因此对这一号召的反应最积极，1958年，英国成立了电影业保护组织，但是后来还是经不

住电视的冲击而垮台。与此同时，德国和日本的电影观众也在锐减，他们也企图创立一个保护组织来维持自己的票房，但都因为缺乏全局性和前瞻性的眼光而以失败告终。在一些不发达的西欧和亚非拉国家里，他们的电视业本来就不是很发达，因此这些国家的电视对电影的冲击来得更晚，所不同的是西欧国家的电影导演比好莱坞的电影导演对自己的影片有更多的控制权，因此它们可以自由吸取他们所认为的电视的优点，以用来跟电影取长补短，比如说，电视在写实方面的优点就被西欧的某些导演运用到他们的影片里，其结果就是故事片里频频出现“访问”的场面，使人分不清这是纪实的还是虚构的，这在当时被称为“电视写实主义”的艺术主张。

实际上，电影在战争之后走向衰落的原因是多方面的，只不过电视在里面起到了催化剂的作用。但是几乎所有国家的电影业在遇到这个问题时都把矛头一味地指向电视，而忽略了其他因素以及关乎自身的重要原因。

三、电视与电影的对应

电影在经过了一些“屡战屡败”的事件后，终于不再执拗，斗争十年后高昂着的头终于低下。美国的迪士尼制片公司由于跟电视台合作了一档叫作《迪士尼乐园》的节目而票房急速上升，因为在节目里他们播出了他们影片的拍摄花絮。这个案例使得好多制片厂的老板豁然开朗，意识到电视不仅仅是他们的敌手，而且也是很好的生存武器——可以用来宣传和充当广告工具。在1955年9月，华纳公司在美国广播公司推出了自己的第一个电视系列节目《华纳出品》，旨在宣传华纳即将面世的影片，但是这种节目由于做得实在太差，纷纷遭到观众的谴责。米高梅和二十世纪福克斯也推出了他们自己的节目，但是也同样遭到了滑铁卢的命运。

其实在这种情况下，电影还是依然把电视看作是一个附属品，仍旧没有放下大哥的架子。它无法抗争过电视的强劲势头，因为它根本就没有真正了解电视的特征和规律，在不了解对手的情况下，打出去的拳头不但得不到效果而且还大伤自己的元气。不过这样的失败也

彻底灭掉了制片公司的锐气，彻底地把自己的地位摆正，开始了与电视的真正合作。

四、电影与电视的合流

1957年以后电视被称为“无瑕疵的罐头”，原因之一是由于录像带的出现，电视上原来的现场直播节目开始大量减少，取而代之的是越来越多的录制好的节目；另一个原因就是好莱坞开始向电视台提供电影。因为1956年又是由乔治·华纳牵头和美国广播公司签订了同意为电视台拍摄“电视电影”的合同。此后华纳又开始把自己库存的影片往外大量卖出，很多影片是由一些知名的大明星主演的。这是一种毫无保留的出售，使得底片的所有权也从制片厂转到了买方，而且价格很低。很快制片厂就意识到自己的失误。之后，制片公司都是将影片特许给电视台，这样就既能保证收入又能掌握自己的影片的基本权利。而这些影片的成本早在以前发行的时候就已经赚回来了，与电视业的这项生意是一项额外的收入。到1958年，已经有近4000部电影被卖给了或者租给了电视台，为大制片公司净赚了两亿两千万美元。福克斯的老伴斯派罗斯·斯科拉斯在1957年坦率地承认：“没有我们的电视销售，我们会陷入赤字的。”与此同时，电影同时也给电视提供了巨大的收益。有个很好的例子，是1956年米高梅将《绿野仙踪》的版权出租给哥伦比亚广播公司，这是电视网第一次完整地在黄金时间播出的一部故事片。据当时的数字显示，这部影片在电视上播出时，全国有4000多万观众在收看，这个数字跟全国所有电影院的每周观众总数相比，仅仅少了几百万。这次合流对于电视业和电影业都是一个巨大的获利，他们也从中学到了宝贵的经验。美国音乐公司的朱尔斯·斯泰因后来承认：“在电影业本可以控制电影业时，我们就应该进入电影业，但是那时的人们太自信了，太自命不凡了。”值得注意的是，这种对于二三十年代优秀老电影在电视上的重新放映，电影评论界好像又重新获得考察和审视电影内容的机会，把目光再次从四五十年代的娱乐电影中移开，人们开始注重更加有着严肃现实的题材，那种成批生产、成批被观众消费的电影创作现象开始被批判。同时在经过

冷战的压抑和电视的冲击之后，美国的文化变得更加自由，一批有着开放精神和有着较强视听欣赏能力的观众成长起来，他们讨厌一成不变的东西，电影业要想重新确立自己的形象，必须考虑这些人的要求和想法。面对这种情况，电影业制片厂的垄断式经营也逐渐解体，这些为后来的独立制作创造了条件。

虽然我们一直在惋惜美国电影的"狭隘眼光"，但是所幸的是美国的电影和电视最后终于开始合流，但是欧洲的制片公司和其本国的电视业却迟迟无法进行任何形式的联盟，他们的电影业和电视业的合流至少比美国要晚了十年。因为大多数的欧洲的电视台是由社会资助的，跟美国电视台的商业性质不太一样，因此他们有足够的资金，没有面临美国的电影业和电视业之间那么激烈的"生存挑战"和"利益冲突"，因此欧洲好多的电视台直接从美国进口电视电影，美国的节目又便宜又有吸引力，就连澳大利亚也在美国购买了大量的播出作品。50年代中期以后，美国的电影业和电视业的斗争基本上就开始偃旗息鼓了，而世界上其他国家大部分才刚刚开始或是还没有开始。美国的电视业发展较早和较为完备只是其中的一个原因，更重要的是美国的电影人发现了一种利用电视的方式，这种方式不但使他们走出了低谷，也使他们找到了比以前更成熟的生存模式。

第四章
西方现代电影时期（1946—1978）

“现代电影”是相对于经典叙事传统而提出的概念。经典叙事着重于影片内容，结构方式是传统戏剧式的，强调戏剧冲突和“起承转合”的情节安排，特别突出叙事结构的完满与封闭。经典叙事传统基本成型于20世纪初期，随着三四十年代美国电影制片厂制度达到鼎盛时期，经典叙事也达到了发展高峰。需要指出的是，经典叙事指的是一种占据统治地位的，主流电影的基本结构方式与艺术规范，具有时间的延展性和空间的普及性，迄今世界各国的大部分影视作品依然采用经典叙事模式。现代电影更注重电影本体特征和电影语言的自觉，结构上打破了过于戏剧性的人为安排，更尊重生活本身的自然流程，以及电影制作者的主观意愿，在叙事结构和人物性格方面走向开放和多元。第二次世界大战后，意大利新现实主义电影是现代电影的开始，在此之前，美国的奥逊·威尔斯在拍摄《公民凯恩》时，已经进行了许多重要的尝试。

“现代主义”电影最早出现于20世纪20年代的“先锋派”电影，是指受现代

主义哲学和文化思潮影响，在内容和形式上具有实验和反叛意识的艺术现象或创作运动。世界电影的发展在20世纪50年代中叶后，再次出现了影响更为深远的现代主义创作运动。现代主义电影受当时流行于欧洲的社会和哲学思潮，特别是存在主义的深刻影响，旨在展示资本主义社会中面临的强烈的精神危机，其偏爱的主题有：生命的孤独，人与人之间的难以沟通，人生的荒诞意识和异化感，生存困境中的茫然失措，等等；在表现形式上，寻求一种更为个人化的表达方式，更关注生活中个体的生存境遇、心理状态和情感矛盾，传统叙事规则被打破，影片往往以某个哲学观念或心理意绪为核心，展示创作者的哲理或主观想象的世界，尤其侧重于现代资本主义社会中人的内心纷繁杂乱的意识或潜意识的揭示。

第一节　奥逊·威尔斯与现代电影观念的滥觞

奥逊·威尔斯是好莱坞电影体系中的特例，他试图成为僵化的制片厂制度的革新者，他的才华和成就是美国电影史上最值得骄傲的部分，当年他却被排挤出了好莱坞，并很快被人遗忘。但是，奥逊·威尔斯及其不朽杰作《公民凯恩》作为现代电影观念的开拓者，将在电影艺术殿堂中永居一个显著位置。

奥逊·威尔斯自幼便有“神童”之称，好莱坞注意到了他的非凡才华。1939年8月，雷电华公司同这位从未拍过影片的24岁的青年“电影导演”，签订了一份好莱坞历史上空前未有的合同：威尔斯拥有绝对的艺术自由。事实证明，雷电华公司违背“游戏规则”的做法受到了市场的“惩罚”，没有得到预期的“天才”收获，但1941年的世界电影史却收获了“有史以来最伟大的影片”。

《公民凯恩》的问世成为划分现代电影和传统电影的转折点。“现代电影与传统电影的分野主要是在形式层次上，这包括叙事结构、表现技巧和表达方式三个主要元素。这三方面的初始起点是变线性结构为非线性结构或辐射结构，或者说从单角度、单层次的单元结构变为多角度、多层次的多元结构。变从近到远或从远到近的镜头为深焦距镜

头。变封闭式明确表意为开放式自由诠释。”《公民凯恩》以一名记者想要探究出报业大亨凯恩的临终遗言“玫瑰花蕾”的含义为线索，故事结构似乎是传统侦探片的模式。但是，本片采用不同的视点叙事，由五个人讲述凯恩的一生，因此这部影片的结构又呈现出纵横交错的复杂形态。影片从凯恩76岁去世时开场，然后追溯往事，以便认识这个人的一生。凯恩的临终遗言“玫瑰花蕾”成为叙事的动力，推动情节在现在时态中发展，是一条纵向的结构线索。但为了解开“玫瑰花蕾”的秘密，先后有五个人对凯恩的生活和性情进行了不同的回述，每次都形成一次闪回，每次闪回都打断了故事发生的进程，从而形成了影片的横向结构线索。好莱坞传统的“起承转合”的线性叙事模式被肢解、打乱，以往明晰的人物关系和固定化的性格特征不复存在，而且每个人回述中的凯恩的形象都不相同：在其第二任妻子苏珊眼里，他是个暴君，冷漠不近人情；凯恩的监护人赛切尔认为他是个被惯坏了的、没有责任感的无耻之徒；管家雷蒙把凯恩说成一个可怜的老傻瓜；凯恩的朋友里兰的印象是凯恩玩世不恭、为人有点刻薄；报社总经理伯恩斯坦觉得凯恩既可怜又值得尊敬，他是一个既得到了他想要的一切却又终于丧失了一切的人。而这一切说法都有其根据，都是从不同的侧面反映了凯恩的性格特征。在影片中，奥逊·威尔斯并没有下什么结论，而是通过这种纵横交错的叙事结构，真实呈现出人物的不同侧面，情节、人物都是多层次、多角度和开放式的。

《公民凯恩》在电影语言和视听元素的表现技巧上也作出了创造性的贡献，影片中系统运用了深焦距景深镜头、长镜头段落、运动摄影、音响蒙太奇、带天花板的背景处理、高速度剪接等表现手段，成为一部现代电影的典范之作。如在凯恩的童年，当母亲正与监护人谈论有关他命运的时候，威尔斯使用景深镜头时，使前景与后景同样清晰，观众的注意力可以自由地集中于某一细节上。在同一镜头中，前景是凯恩的母亲和监护人，中间是他的父亲，后景是正在玩雪的小凯恩。这个纵深透视的画面构图，揭示了前、后景之间的内在联系，隐喻着财富对凯恩淳朴的童年生活的侵蚀，也暗示出凯恩一生的悲剧

之源。在凯恩暮年，苏珊出走后，他孤独地走过大厅，景深镜头加上大厅四周巨大镜子的折射，造成了画面前后影像的纵深重叠，既隐喻了凯恩人格的复杂性和多重性，又营造出具有深刻表现力的意境，折射他众叛亲离、茕茕一身的凄凉人生状态。

之后，奥逊·威尔斯于1942年自编自导了《安倍逊大族》，影片被雷电华公司剪掉了整整三分之一，并且硬添了一个虚假的大团圆结尾。威尔斯还拍摄了《陌生人》（1946）、《上海小姐》（1948）和《麦克白》（1948）等片。1949年，威尔斯被迫离开好莱坞，前去欧洲拍片。执导的主要影片有《阿卡汀先生》（1954）、《审判》（1962）以及一系列根据莎士比亚戏剧改编的影片。

第二节　意大利新现实主义电影

世界电影刚刚进入初创阶段时，意大利就花费重金，拍摄了一些场面极其浩大的历史巨片，如《你往何处去》（1912）、《卡比利亚》（1913）、《迷失在黑暗中》（1914）等。格里菲斯在拍摄《党同伐异》时就深受《卡比利亚》的影响，三四十年代好莱坞盛行的豪华巨片也多方面借鉴了这一时期的意大利电影。但是，第一次世界大战之后，意大利电影衰落了下去，直到第二次世界大战结束之后，才再度兴盛，而且形成了与美国好莱坞电影迥然不同的艺术风格，深刻地影响了整个世界电影艺术的发展，这就是意大利新现实主义电影。

意大利新现实主义电影与二次大战后的意大利社会现实密切相关，当时，社会生活的各个方面都陷入了崩溃，出现了许多社会问题，如失业、贫穷、犯罪等。意大利电影工作者痛恨法西斯主义对国家民族的损害，有感于现实社会的严峻形势，拍摄了一批具有社会进步意义的影片，以朴实、真挚的风格展现战后的意大利现实。新现实主义电影的出现也反映了意大利电影工作者对曾经统治意大利影坛的虚假电影美学的强烈不满和激烈反叛，墨索里尼政权长期严格控制电影，只鼓励拍摄宣扬法西斯军队的宣传片和严重脱离现实，一味宣扬资产阶级生活方式的“白色电话片”（影片所表现的资产阶级家庭中都有白色电话）。一些正直的电影工作者转向改编

旧的文学作品，技巧纯熟，但远离现实，被称作“书法派”电影。早在战争期间，进步的意大利电影工作者如罗西里尼、维斯康蒂、德·桑蒂斯等人就撰文，倡导进行电影艺术改革，他们反感好莱坞电影的虚假性，从纪录电影中汲取养料，法国30年代的诗意现实主义电影对他们也起到了积极的引鉴作用。

一、意大利新现实主义电影的艺术主张

新现实主义最大的特点便是“真实”，与一切“虚假”为敌，在内容和形式方面提出了“还我普通人”和“把摄影机扛到大街上”两个响亮的口号。

（一）还我普通人

“还我普通人”，指人物形象的变化。新现实主义电影著名编剧，也是最重要的理论倡导者柴伐梯尼认为：艺术必须表现真实人物，而不是虚构人物。新现实主义影片主人公都是普通工人、农民、小市民和城市知识分子，影片内容也是反映他们的普通生活。1948年，柴伐梯尼编剧，德·西卡执导的《偷自行车的人》是新现实主义电影最典型和最突出的代表作品。影片的主人公是普通工人安东·里奇，通过他失业，得到工作，失车、找车、偷车的过程，触及到了意大利下层社会的生活问题——失业，深刻地反映了意大利的社会现实。编导以纪实的手法，通过许多细节，在看似不动声色之中，传达真挚的情感和理性的社会批判。如安东·里奇来到当铺典当被单，一个店员拿着那包被单，走进通道，爬上货架，货架一层又一层，上面堆满典当的被单。他越爬越高……这是一个令人难忘的场面，淋漓尽致地表明被贫困逼得走投无路的决不止安东·里奇一家。(图18)



↑图18
《偷自行车的人》

新现实主义电影深入集中地反映当时的社会问题和普通人的切身感受，《偷自行车的人》、《罗马11时》(1952)等都是根据很普通的报纸新闻拍摄的，事情极平凡，人们司空见惯，但由于影片真实展示了社会环境和人物命运，具有强烈的感染力。除了突出失业问题外，还涉及了现实生活中的各种问题，如农民的贫困处境（如桑蒂斯的《艰辛的米》，1949)，退休老人生活无着、精神孤寂、晚景凄凉的境况（《温别尔托·D》，1951）等。

（二）把摄影机扛到大街上

“把摄影机扛到大街上”指生活场景的变化。在此之前，电影生产几乎完全工业化，尤其在好莱坞，一切内景几乎都是在工厂里以标准化的部件搭制，外景极少，即使有也多半是假的。编剧、演员、摄影、布景，都有显著的假定性。而新现实主义电影工作者将视野转向城市大街小巷的实景里，跟随人物在实际空间中运动，客观忠实地还原自然环境和事件进程的完整性，实现了电影空间观念上的突破，使电影从越来越呆板凝固的戏剧性空间中解放出来，获得了更为电影化的真实空间。新现实主义影片多用中景、远景，体现人物与环境的有机联系，长镜头在影片中得到了高度重视，在《大地在波动》(1947)、《偷自行车的人》等作品中，有时，每一个镜头都成为一个完整的叙事段落。新现实主义电影抛弃了人工照明，更多采用自然光，其光效宗旨不同于传统影片追求美感、修饰或表现主义式的寓意，其标准是唯一的，即真实性。

意大利新现实主义打破传统电影模式的一个重要表现是其对影片结构的革新。柴伐梯尼认为，以美国电影为代表的传统叙事是以起承转合的因果关系将事件联系起来的，这是一种经过选择的虚构的戏剧性结构关系。而新现实主义电影要直接地注意各种社会现象，“日常性”是其在结构情节时的基本原则，它是按照生活的实际流程，甚至是看似散漫无序的事件的累积而结构影片的。柴伐梯尼编剧的《温别尔托·D》表现一个退休小职员的凄凉生活，实际上，全片没有任何情节，什么戏剧性事件也没有发生，日常生活行为取代了叙事，影片津津乐道于许多生活细节，“表现一个人连续90分钟的平凡生活”，是

一部“无事”的悲剧。应该指出的是，意大利新现实主义电影很少像《温别尔托·D》这样完全放弃了叙事因素，走向艺术的极端。许多影片，如《偷自行车的人》等还是具有一个基本连贯的叙事线索，但在结构上则是松散事件的累积，尽可能以生活的“日常性”取代戏剧性效果，影片基本上是以冷静的旁观者的角度，围绕主人公的活动展示生活的原生状态。

打破传统叙事结构的另一个方面是新现实主义电影拒绝给影片主人公的命运指点出路，这与大团圆式的封闭结构形成鲜明对照。新现实主义电影工作者认为，生活是一个不会间断的流程，实际生活和生活中的矛盾不可能随着影片的结束就戛然而止。勉强指出出路，那只不过是情感肤浅地对待问题，带有较大的人为性，而这是与新现实主义的创作原则相违背的。《偷自行车的人》结束时的情景是整部影片中最令人难忘、最感人的一场戏。安东·里奇偷车不成，反而当着儿子的面被斥责打骂，他不但失去了生计，而且丧失了做人和为父的尊严，他面部木然，无言中包容了人生巨大的悲怆。儿子理解地将手伸给父亲，父子手拉手穿过暮色，消失在人群中……这其实算不上结尾，因为安东·里奇一家的生活还在继续，他们的问题并没有随着影片结束而终结，影片中涉及的其他的人和事情也在继续。在这里，封闭式的大团圆结尾完全被抛弃，影片似乎是在浩如烟海的意大利贫民生活中随手撷取的一个小片断，在此之前和之后，生活的流程从未中断过。影片不给观众答案，观众只能带着问题，怀着沉重的心情离开电影院，自己去想象人物的出路。

另外，新现实主义电影反对明星效应和“扮演”角色，因而大量启用非职业演员，如《偷自行车的人》中的主人公的扮演者就是一个真正的工人，维斯康蒂的《大地在波动》则全部由意大利西西里岛一个小渔村的渔民担任。为了追求影片的真实性，意大利新现实主义电影也尝试在影片中使用地方方言，虽然实际效果参差不齐，但对民族电影的表现形式的探索具有积极的意义。

自然，正如一些电影史书记载，战争毁坏了意大利的电影工业基础，迫使电影工作者几乎是在一片废墟之上，在极为简陋的设备条件下，采用简陋的拍

摄方式进行创作，把“摄影机扛到大街上”也是一种无可奈何的选择。但摄制条件固然是决定影片风格的一个重要因素，可实景拍摄对于新现实主义电影来说却不是一个可有可无的技术问题，而是其写实主义美学追求的必要因素。

二、意大利新现实主义电影的发展概况

意大利新现实主义电影诞生的标志是1945年由罗西里尼执导的《罗马，不设防的城市》，但是，1942年由维斯康蒂执导的影片《沉沦》就已初步具有了新现实主义电影的特点。电影史通常将1942—1945年间视为新现实主义电影的准备时期，除了《沉沦》外，德·西卡拍摄的《孩子们注视着我们》、勃拉塞蒂的《云中四部曲》等几部影片相继出现，这些影片多在真实环境中摄制，部分反映了现实生活，标志着意大利电影开始走向变革。

随着《罗马，不设防的城市》出现，新现实主义电影的全部特点才最终形成。人们一般认为，意大利新现实主义电影的真正历史只有6年，即从1945—1950年这6年间。但实际上，在此之后，一些电影工作者仍然拍出了体现新现实主义电影风格特点的影片。

在新现实主义影片的创作中，西柴烈·柴伐梯尼是最重要的人物，他在1942年就参与了《云中四部曲》和《孩子们注视着我们》的编剧，之后与德·西卡合作，编写了由德·西卡导演的《擦鞋童》(1946)、《偷自行车的人》(1948)、《米兰的奇迹》(1950)和《温别尔托·D》(1951)等重要影片。另外，还为德·桑蒂斯的《罗马11时》、维斯康蒂的《小美人》(1952)等许多的这一时期的重要作品进行了编剧。作为新现实主义电影创作的中坚力量，柴伐梯尼为新现实主义电影运动作出了巨大的贡献。

意大利新现实主义电影全盛时期的代表性导演及其作品：

罗西里尼　罗西里尼在战争还没有结束的时候就着手构思反法西斯影片《罗马，不设防的城市》，这是第一部真实反映意大利抵抗运动以及意大利人民生活与斗争的影片。当时的拍摄条件极端困难，战争毁坏了意大利的电影摄制基地。罗西里尼曾是一位纪录片的制作者，他变不利为有利，以纪实化手法，打

破常规，在有意无意间开创了一种新的创作倾向。罗西里尼在影片中塑造了传教士、共产党人，以及工人妻子平娜等真实感人的银幕形象。特别是影片中的女主角平娜，其外形和神态与实际生活中的工人妻子的形象气质毫无二致。影片的高潮段落是平娜和帮助地下抵抗组织的神父皮德罗的死。对于平娜的死，罗西里尼采用了高度纪实的手法，没有过多分切事件发生的场面，以一种冷静实录的方式，将一位普通妇女的牺牲和法西斯暴行呈现在观众面前。之后，罗西里尼拍摄了由6个短篇故事组成的《游击队》（1946），表现战时德国儿童心灵扭曲的《德意志零年》(1948)等。

维斯康蒂　维斯康蒂在1942年因拍摄《沉沦》得到了“新现实主义电影之父”的美称。1947年的《大地在波动》被认为是最全面和最彻底地贯彻了新现实主义电影创作原则的一部影片。影片在西西里岛的一个渔村实地拍摄，全片没有任何人工布景，全部内景场面也都是在当地渔民家里拍摄的。影片表现渔民生活以及他们与鱼贩子斗争的情景，但是全片没有一个完整的戏剧性场面，在160分钟里，人们看到的是大量的日常生活细节和散漫的平常生活流程。维斯康蒂充分运用深焦距镜头，把人物、背景和风景完美地融合成一个有机的整体，使观众深切地感受到渔村与大海相互依存的紧密关系。影片中许多冗长的、具有静态感的画面和镜头，试图使观众身临其境似的看到渔民的生活环境及其生存状态。影片彻底抛弃了旧的拍片方法，片中没有一个专业演员，全是普通渔民，对白采用当地方言，对话采取即兴式发挥，故事情节的进展在很大程度上依靠“叙事人”的画外解说，叙事人同时还承担着把渔民们说的当地方言翻译成意大利语的任务。50年代后，维斯康蒂拍摄了《罗科和他的兄弟们》(1960)、《金钱豹》(1963)、《威尼斯之死》（1971）等。

西卡　德·西卡与柴伐梯尼合作，创作了新现实主义电影中最重要、最动人的作品。1948年，德·西卡拒绝了美国著名制片人大卫·塞尔兹尼克(《乱世佳人》的制片人)愿意提供数百万美元、但要美国明星卡莱·格兰特扮演影片主人公的建议，以低成本和一个真正的失业工人，拍出了新现实主义电影的经典

作品《偷自行车的人》。影片情节很简单，但德·西卡在此基础上勾勒出一个真实而丰满的罗马形象：从贫民窟到富人区、地摊市场、教堂、警察局、体育场、妓院等，这些不仅构成影片情节的背景，而且以一种悲凉痛苦的色调成为影片的有机部分。在叙事上，德·西卡采用隐含式风格，以几乎使观众察觉不到变化的固定摄影镜头、慢移动拍摄和慢摇拍镜头，跟随主人公父子在冷漠无情的街道和人群中到处碰壁。编剧柴伐梯尼认为影片成功的全部秘诀就在于热切地追随它的人物，待在他们身后——用柴伐梯尼的话说，是“跟踪”他们。这样，即使卑微的东西也变得重要起来，日常生活中最琐碎的小事也具有了深刻的意义。影片结尾部分展现安东·里奇偷车时的情景是全片的高潮段落，但影片没有用任何戏剧化技巧和蒙太奇分切，而是以一个大全景和不间断的长镜头，表现安东·里奇惴惴不安地来回踱步，他越走越快，终于仓皇骑车狂奔。整个过程中，摄影机的角度就像一个冷静旁观的观众的视点，始终与安东·里奇保持一定的距离，人们看不到他的面部表情细节和心理变化，只能通过其形体动作设想他心底巨大的波澜。而这一切同情和怜悯情感的获得是观众自己观察的结果，导演德·西卡躲在摄影机后面，他没有强加给人们什么，他只是展示了一个真实的生活场景，但影片巨大的感人力量恰恰正在其中，这是新现实主义电影对世界电影美学的重大贡献。

《米兰的奇迹》(1951) 在新现实主义以外加进了浪漫的幻想和寓言色彩。《温别尔托· D》讲的是一个退休小公务员和他的狗的故事，是典型的体现意大利新现实主义电影创作特点的代表作品，被认为是当时欧洲电影中“最革命和最有胆略”的影片之一。全片不存在统一的叙事情节，是日常生活的散乱展示，主角由一位名叫卡洛·巴蒂斯蒂的语言学教授担任。50年代后，德·西卡拍摄了《屋顶》(1956)、《乔恰拉》(1960)、《意大利式的结婚》(1964)、《芬齐·孔梯尼家的花园》(1970) 等影片。

桑蒂斯　桑蒂斯是新现实主义流派的重要奠基人和始终不渝的捍卫者。二战期间，他以意共地下党员和抵抗运动部队政治委员的身份参加了反法西斯电影的斗争。1942年，他与维斯康蒂合作撰写了电影剧本《沉沦》。从1947年

开始，他接连拍出了一系列优秀的新现实主义电影：《悲惨的追逐》(1947)、《艰辛的米》(1949)、《橄榄树下无和平》(1950)、《罗马11时》(1952)、《一年长的道路》(1958)等。《罗马11时》根据1951年1月间发生在罗马沙伏依大街上的一桩真实事件的新闻报道摄制。影片没有完整的、互为因果的情节，但是每一个姑娘的遭遇都是一个独立成篇的动人故事，它们在影片中互相交织、穿插在一起，构成了一幅幅丰富多彩的社会生活图景。影片不仅通过楼梯坍塌事件有力地揭露了意大利严重的失业问题，而且向人们提出了“谁是罪魁祸首”的问题。影片并不明确给出答案，留给观众自己思考。这部影片与一般的新现实主义影片有所不同，使用了摄影棚，启用了职业演员。但这都是出于制作上的考虑和安排，在整体风格上与新现实主义电影的作品风格是统一的。

意大利新现实主义电影从50年代初，开始走向衰落。一般认为，1956年，德·西卡和柴伐梯尼合作的最后一部影片《屋顶》问世后，新现实主义作为一个电影创作运动基本上便告结束了。电影史家阿里斯泰戈把1951年以后开始出现的各种在不同程度上背离了新现实主义道路的“新现实主义影片”统统归为“杂派”，又细分为两类，一类是与意大利的传统喜剧结合起来的所谓“玫瑰色的新现实主义”，如《面包、爱情与幻想》(1953)，影片叙述一个中年警官被派到一个贫困的乡镇工作，爱上了一个美丽、热情的村姑。经过许多有趣的波折后，终成眷属。影片试图表明：意大利尽管贫困，但是，居民是愉快的、充满爱情与幻想的……在这类影片中，贫困的背景成了一种点缀，不再具有突出的社会意义。第二类则是指“安东尼奥尼和费里尼这两位杰出导演的反理性主义作品”。

导致意大利新现实主义电影走向衰落的原因既有政治的、社会的等外部因素，也是新现实主义电影自身局限性的必然结果。从1949年开始，政府对电影实行全面管制，在剧本审查、贷款发放和影片输出上歧视和阻挠新现实主义电影。50年代后，在反法西斯旗帜下形成的艺术凝聚中心也不复存在，艺术家各自寻求自己的发展道路。更为主要的，国内观众的兴趣逐渐转向好莱坞影片，在1948年，意大利国产片为54部，而

进口片高达874部，仅美国片就有558部。这一年的票房收入为420亿里拉，国产片只占55亿里拉。与此同时，支撑新现实主义电影的国外市场也转向了好莱坞。

随着战后意大利经济的恢复，新现实主义电影所表现的各种社会问题很大程度上得到缓解，人们关注的焦点由社会和环境等外部因素，转向人本身，特别是人物内心深度的揭示上。50年代初，在新现实主义电影阵营中脱颖而出的安东尼奥尼和费里尼，已经不满足于从外部反映和表现人，而开始尝试深入人物的内心现实，因而他们的影片又被称为“内心的新现实主义电影”。

真实是新现实主义电影追求的目标，然而，柴伐梯尼等人反对对生活进行归纳和综合，主张展示未经修饰的生活现象的自然形态，情节结构和表演技巧被淡视，使得许多影片情节简单、内容肤浅，缺乏吸引力，这对于新现实主义电影作为一个流派的发展是极为不利的。意大利新现实主义电影虽然在某种程度上打破了以美国好莱坞电影为代表的虚假的银幕梦幻，但在艺术上走向极端或过于自闭，自然会导致其艺术创造力的萎缩。

第三节　法国“新浪潮”与“左岸派”电影

在1959年的戛纳电影节上，出现了若干部引人注目的、由法国青年编导制作的影片，其中有戈达尔的《筋疲力尽》、特吕弗的《四百下》等，这些编导和他们的作品带来了新的电影观念和新的表现形式。随后，从1958—1962年五年间，法国大约有200多位电影新人推出了他们的处女作。1962年法国《电影手册》在特刊上正式使用了“新浪潮”这一名词来定义这次影响巨大的电影运动。“新浪潮”给法国影坛以巨大震动，并且像潮水一样迅速影响和波及到欧洲、亚洲、美洲等地，使得世界电影艺术在60年代出现了革命性变革。

作为一次现代主义电影创作流派，“新浪潮”电影的出现与二战后西方现代社会的精神危机和青年人的反抗心理密切相关，特别是青年知识分子陷入了空前的信仰危机，有一种“万物崩离，中心失依”的迷惘和孤独感。他们深受当

时盛行的各种现代主义思潮，特别是以萨特为代表的存在主义哲学的影响。存在主义描绘了一幅世界现实和历史的悲观主义画面：生活中所发生的一切过程都失去了规律性、连贯性和因果关系，一切都是荒诞不经的，而人无力改变混乱的秩序，只能无望地接受它。人在世界上是孤独的、不自由的；人与人之间不能沟通，甚至友谊、爱情以及亲情都带有怀疑和虚假的色彩。存在主义的这些观点构成了“新浪潮”电影的基本主题。

一、法国“新浪潮”电影的理论主张及创作特点

“新浪潮”的主要编导大多是来自法国著名电影杂志《电影手册》的青年评论家，包括让－吕克·戈达尔、弗朗索瓦·特吕弗、克劳德·夏布罗尔、埃里克·罗梅尔、雅克·里维特等人。应该指出的是，法国“新浪潮”并没有形成一个明确的纲领或统一的创作宣言，因为“新浪潮”导演推崇创作个性，每个人的风格都很不相同；但从总的方面看，他们还是具有较为一致的电影美学观念，其核心是《电影手册》主编安德烈·巴赞的电影理论。虽然巴赞在“新浪潮”尚未完全出现时便英年早逝(1918—1958)，但他的理论还是成为了“新浪潮”导演的理论基石，被视为法国“新浪潮”的“精神之父”。

巴赞比较了电影与文学、戏剧、绘画等各种传统艺术的异同，得出的结论是：电影更接近生活，更贴近现实，因而纪实性是电影的“第一本性”，“电影是现实的渐近线”。巴赞认为，电影应该是表现“生活在银幕上的流动”，而生活并非是戏剧性地环环相扣、按照起承转合的规律被安排好的，生活往往由一些松散的、分不清轻重主次的事件串联起来。因而，巴赞的纪实美学反对以好莱坞电影为代表的戏剧性效果和因果叙事的故事化倾向。巴赞的这一主张在“新浪潮”电影中有突出的表现。

为了在银幕上实现电影的纪实本性，巴赞提倡“场面调度”理论，主张运用“景深镜头”和“长镜头”，不切割完整的时间和空间，“尊重感性的真实空间和时间”，同时也尊重观众的选择和思考的权力，避免蒙太奇手法营造的强制性、单义性、封闭性和倾向性的主

观世界，展现出开放式的、可选择的、含义多样性的客观世界。“新浪潮”电影大量运用不间断的长镜头和移动摄影，成为其纪实美学的一大特点。

作为一次影响深远的现代主义电影运动，法国“新浪潮”提出和完善了“作者电影”观念。早在40年代末期，法国作家、记者和电影导演阿斯特吕克就提出了著名的“自来水笔式电影”(或“摄影机即钢笔”)的理论，主张摄影机要像作家的笔一样，去自由自在地描写事物，必须具有作者自己的个性，即要确认电影作家的地位。明确提出“作者电影”理论的是特吕弗，他于1957年在《电影手册》上发表了近乎“新浪潮”宣言的文章——《作家的政策》，指出：“在我看来，‘明天的电影’较之小说更具有个性，如同一种信仰或一本日记那样，是属于个人的和自传性质的。年轻的电影创作者们将以第一人称来表现自己和向我们叙述他们所经历的事情。可以是他们新近的爱情故事、政治觉悟的转变、旅游故事、一场疾病，他们服兵役的情况，他们最后的假期，而且差不多都会从中找到乐趣，因为那将是真实和新颖的……”[①] 文章发表后，他又与戈达尔、夏布罗尔、里维特等人继续撰文，宣传这种“作家的政策”，提出“作者电影”理论。在他们看来，“电影作者”应具备以下三个条件：第一，具备最起码的电影技能；第二，影片明显表现出导演的个性，并且在一系列影片中一贯地揭示出其风格特征；第三，影片必须具有某种内在的含义，导演必须通过他使用的素材来表现其某种个性，这种个性应贯串在他的整个作品中。特吕弗等人确立了导演是电影的中心位置，导演决定着一部影片的风格和形式，而且导演完全可以像文学作家一样表现出自己鲜明的个性特点。为了实现这一主张，“新浪潮”电影更倾向于编导合一，只有这样，才能更充分地驾驭影片的主题与风格。戈达尔、特吕弗等人的创作亦如其理论一样与他们的个人经历及其精神气质十分相像，这是“新浪潮”电影的最大特点。

---

① 转引自［德］乌利希·格雷戈尔：《世界电影史》，13页，中国电影出版社，1987。

“新浪潮”电影出现前，美国电影占领了法国市场，法国电影大都是所谓的模仿好莱坞的“优质电影”，其特点是制片人操纵电影创作，以巨额投资、虚构的故事、曲折缠绵的叙事、人工营造的背景和明星效应制造生活的幻觉。“新浪潮”电影不再以制片人为中心，而是强调导演的主导地位。在电影制片上的口号是：“拍电影，重要的不是制作，而是要成为影片的制作者。”所以，他们采取了与“优质电影”完全不同的制作方法，他们的影片成本低、制作周期短、采用实景拍摄和自然光效，大量启用非职业演员，特别是他们打破了自格里菲斯以来的叙事模式和情节结构方式，用无逻辑的事件组合代替和打乱情节结构。例如，特吕弗的代表作《四百下》没有精心设计的故事，不是通过一系列富有戏剧性的事件的联结，而是通过一连串日常生活琐事的积累来反映生活。影片表现了安托万在街头游荡、逃学、逛市场、在寓所中无所事事地虚度时光、逃避家庭作业等生活场景。特吕弗认为，生活并不像传统电影的情节发展所表现的那样，像一条绷紧的长链，把一个个有意义、有目的的行动逻辑地联结在一起。因此，影片也不应该追求情节的完整性和连贯性。

“新浪潮”电影剧作常常具有随意性和即兴式特点，许多台词只是在实际拍摄时才最后根据实际效果或即兴灵感确定，有时导演甚至只是规定一个大致的情境，由演员自己自由发挥，在演出中完成台词。在影片风格上更为自如便捷，表现领域和场景更为开阔和多样，具有类似于纪录片和新闻片的特征，赋予影片一种自然、逼真、偶发的纪实风格。

总之，法国“新浪潮”电影在“作者电影”观念的指导下，对传统的电影模式、电影语言和电影技法采取了大胆超越的态度，一切为我所用，并不断创新，其形式的探索一直与其影片意义的表现相配合、相一致。

二、法国“新浪潮”电影的主要电影作者

吕克·戈达尔　戈达尔是现代主义电影的重要代表人物，对世界电影史影响深远，有人认为世界电影史可以分为“戈达尔前”和“戈达尔后”两个时

代。

戈达尔1930年12月3日出生于法国巴黎，大学时攻读人类文化学。戈达尔自小对电影就有狂热的兴趣，1950年，进入法国《电影手册》杂志编辑部，开始从事专职影评。随后的十年时间里，他经常泡在电影资料馆，研究和观看了大量各种类型的影片。1954年至1958年间，他尝试导演了五部短片。1959年，在特吕弗的帮助下，29岁的戈达尔导演了第一部长故事片《筋疲力尽》并一举成名。

50年代末至60年代中期是戈达尔创作的高峰期，主要影片有《筋疲力尽》(1959)、《卡宾枪手》(1963)、《疯狂的比埃洛》(1965)、《我略知她一二》(1966)等。这一时期戈达尔深受存在主义影响，其主题和表现手法呈现出鲜明的存在主义特征。影片大都表现现代西方社会所面临的强烈的精神危机，特别是集中展示现实社会、人际关系和人格心理的荒谬混乱以及激进的、玩世不恭的反秩序、反传统的情绪与思想。影片《筋疲力尽》可以说是对存在主义哲学的一种形象化的图解。在这里，人生的荒谬性和人的行为的无逻辑性得到了充分的体现。男主人公米歇尔热衷于过冒险生活，随心所欲地偷车、抢劫，随心所欲地枪杀警察，随心所欲地与女人厮混。米歇尔与美国姑娘帕特丽夏的关系令人捉摸不定。帕特丽夏与米歇尔同居，后来却把他出卖给警方，接着似乎又有所反悔，督促米歇尔赶快逃命。戈达尔在影片中丝毫没有解释帕特丽夏的行为动机，他认为这根本用不着加以解释，因为人生本来就无逻辑性可言。存在主义标榜“自由选择”，而最好的选择就是死亡。影片中米歇尔最后仍有活下来的机会，有人还扔给他一支手枪，但他因为“活腻了”，对警方的追捕不想进行任何反抗。《疯狂的比埃洛》是这一时期的又一部代表作。影片主人公费迪南厌倦了无聊的中产阶级生活，与保姆玛丽亚娜盲目地踏上了逃亡的道路。一路上，费迪南漫无目的地受到玛丽亚娜的指使，干了许多冒险、犯罪的事情，经历了一段混乱的生活，最后自杀。影片问世后引起很大争议，持否定态度的认为这是一部由“毫无次序的引述所组成的一盘大杂烩”，肯定的评论则认为作者“善于用艺术的眼光来处理混乱的事物”，体现出“疯狂的抒情”，是“一部

十分优美的影片”。戈达尔在影片中，通过主人公混乱的生活，表现了西方现代社会中精神世界的分崩离析和痛苦绝望。

自1967年拍摄《中国姑娘》以来，特别是1968年法国“五月风暴”之后，戈达尔与当时法国学生运动领导人让－比埃·高兰组织了“维尔托夫小组”，声称他信奉苏联早期“电影眼睛派”创始人吉加·维尔托夫的理论，要用影片作为无产阶级革命的武器，同时，“为了摄制革命电影，首先应该对电影进行革命”。戈达尔和他的小组拍了一系列“政治影片”。其中包括《真理》(1969)、《东风》(1969)、《意大利的斗争》(1970)、《直至胜利》(1970)、《一切顺利》(1972)等。在60年代中后期的作品中，戈达尔越来越转向利用影片来评论现实，使影片成为他图解和宣传政治观念的工具，他这时的影片又被称为“电影化的论文”或“政论化的电影”。在叙事方式上，戈达尔的影片也越来越偏离传统的戏剧式结构，越来越采取多种多样的间离方法，使连贯的故事情节遭到破坏，使观众与题材增大距离。显然，这是受到布莱希特的理论和实践的影响。戈达尔采取了将纪录片镜头、演出场面、鼓动宣传混合在一起，在互不连贯的画面形象中插入字幕、照片、漫画和动画片，使用象征性的隐喻，哑剧场面，画面与声带的故意脱节，大量画外旁白提问、议论，引用马克思、列宁、毛泽东语录，演员凝神注视着摄影机直接对着观众说话，以及摄影机作为剧情的一个组成因素在影片中出现等“破坏性”技巧和间离手法，以此打破传统的银幕幻觉。戈达尔的影片拒绝使观众在戏剧性情节中迷失自己，他总是提醒观众，他们在银幕上看到的只不过是电影，而不是别的任何东西。戈达尔的格言是：“一部影片并非发生在银幕上，而是发生在观众和银幕之间。”

70年代，戈达尔对电视等新媒体产生浓厚兴趣。80年代后的电影作品主要有《故事》(1980)、《芳名卡门》(1983)、《新浪潮》(1990)等。在这一时期，戈达尔有意向传统靠拢，在影片中注意了叙事成分和情节线索，但依然风格独具，不肯媚俗随流。《芳名卡门》的主人公依然是反社会、反秩序、反传统的叛逆者，影片躁动着蓬勃的青春激情，“新浪潮”时代的影子依然清晰可辨。

从戈达尔创作的总体上看，其最大的成就是始终不渝地向好莱坞电影美学的霸权主义挑战，力图冲破已经定型了的传统叙事模式。在他看来，好莱坞建立了一个非现实的银幕，一个把艺术与生活隔离开来的虚假银幕。1967年，他曾说："目前，制作一部影片也就是按照美国叙述故事的方式来叙述一个故事。所有的影片都彼此雷同。经济上的帝国主义已产生了一个美学上的帝国主义。"1969年，他在一篇文章中说："今天我们的任务是要把银幕从帝国主义的意识形态(通过它拥有的工具：报纸、无线电广播、电影、唱片、书籍等)强加给我们的一系列形象中解放出来。"[①]因而，戈达尔以存在主义哲学为武器对电影形式进行革新，打破了传统的叙事模式。他的成名作《筋疲力尽》虽然有一个大致的故事框架，但事件与事件、情节与情节之间并没有因果式的相互联系，整部影片像是一堆拼接起来的生活碎片。戈达尔对这些碎片所采取的剪辑方式，也没有按照远景、中景、近景的传统程序，而是像影片中的人物的行为一样，随意地自由"跳接"[②]，他运用高度"机动"的摄影机，给人一种自发性和即兴创作的感觉。对主人公下一步即将发生的动作，影片也不提供任何线索。对造成主人公一系列行为的社会因素和心理因素，影片不提供任何解释。这样造成了影片中的人物行动在自发地产生、客观生活在自然地流动的真实感，使影片摆脱戏剧以及各种定型了的叙事模式的影响，更加接近生活本身的形式。

戈达尔在电影艺术上锐意创新的精神引导观众、影评家和电影创作者用另外的观点来思考电影，为动摇好莱坞电影所定型化的电影美学的垄断与霸权开辟了通路。

索瓦·特吕弗　特吕弗是"新浪潮"电影的主将之一，"作者电影"的提倡者和突出代表。1932年特吕弗生于巴黎，他原是个四处干零活的"街头流浪

① 转引自［法］埃内贝勒：《"戈达尔艺术"的美学革命》，《电影艺术译丛》，1980(6)。
② ［英］卡雷尔·赖兹，盖文·米勒：《电影剪辑技巧》，431页，中国电影出版社，1985。书中指出，戈达尔的影片"经常采用跳跃剪辑法，也就是说，在不变换场景的情况下，把一个连贯运动中的两个不连贯部分剪辑在一起。影片从一个场景骤然跳到另一个场景，事先几乎没有任何暗示"。

儿”，16岁时竟被家长送进不良少年教养所，在家长和学校老师的心目中，他几乎是不可救药的顽劣孩子。幸亏安德烈·巴赞独具慧眼，从这个顽童的身上瞥见天才的火花，把特吕弗保释出教养院。特吕弗曾经参过军，但不久便开了小差，又是巴赞把面临军法处置的特吕弗从困境中解救出来。特吕弗12岁就想当导演，15岁居然张罗组织电影俱乐部，是巴赞把桀傲不驯的小影迷领进了影评的园地，使他迅速成长为一个目光犀利、胆识过人的青年评论家。特吕弗一直称巴赞为自己的精神导师，把自己的第一部长片献给于《四百下》投拍的第二天不幸去世的恩师。在电影观念方面他深受巴赞影响。

《四百下》中很多情节是根据特吕弗自己的经历拍摄的。之后，特吕弗又以影片里的角色安托万为主人公，相继编导了《二十岁时的爱情》(1962)、《偷吻》(1968)、《夫妻生活》(1970)、《飞逝的爱情》(1978)等四部自传体影片。由于上述五部影片的主人公安托万是由同一个演员扮演，演员随着剧中人一起增长年龄，因而在银幕上造成了一种“罕见的真实感”。1957年，特吕弗就曾撰文预告了“第一人称”影片的到来，而这种影片的第一个样板恰恰就是特吕弗的《四百下》。在一种改头换面的自传形式下，导演叙述了自己悲惨的童年。安托万就是特吕弗的代言人、替身，导演用他把“我”掩盖了起来。特吕弗有意选择了一个与自己的形象、性格、气质颇为相似的演员让-皮埃尔·莱奥扮演安托万这一角色，而让-皮埃尔·莱奥也多少有意识地模仿特吕弗，并逐渐变得与他的导演形体相像、举止一致，这就使影片的自传性质和个人色彩更加引人注目了。

从《四百下》可以看出，特吕弗早期影片在叙述方式上打破了线性因果叙事的模式，而代之以看似琐碎的生活事件的串联和积累，努力还原生活的本真面貌。特吕弗是安德烈·巴赞的“长镜头”理论的积极实践者。在影片《四百下》中，特吕弗大量采用连续的、尽可能长的镜头来处理场景活动。影片结尾是电影史上最著名的长镜头片断：安托万从教养院逃出来，奔向他从未见过的大海。摄影机沿着河畔一直跟在他身侧，拍摄他独自奔跑的身影。这里用了一个连续的长镜头，表现安托万跑过农

舍、越过田野、经过灌木丛和空房子，来到海滨。一路上，背景中没有出现任何其他人，既表现了安托万的完全孤独，也反映了他挣脱束缚，获得自由的豁然开朗的心境。当安托万终于跑到海边，冲进大海时，观众由于担心其命运而不由地紧张起来，而正在这时，安托万突然转身走到海岸边，镜头推向安托万，他的脸部特写成为定格，全部动作停止下来，安托万的目光与观众的视线相遇。

除上述五部自传体影片外，特吕弗导演的主要影片还有《枪击钢琴师》(1960)、《朱尔与吉姆》(1961)、《柔软的皮肤》(1964)、《穿黑衣的新娘》(1967)、《密西西比美人鱼》(1969)、《野孩子》(1970)、《两个英国姑娘》(1971)、《美国之夜》(1973)、《阿黛尔·雨果的故事》(1975)、《最后一班地铁》(1980)、《隔壁的女人》(1981)等。作为法国电影"新浪潮"的创始人，特吕弗编导的影片丰富多彩、内容各异。他在创作实践中从未固定于某种"成功的模式"，对他来说，每一部影片的问世，实际上也是一次探索过程的结局。但是，无论题材和内容怎样变化，每部影片无不显示了他本人的个性特点和独特风格。他偏爱的题材，除了关于儿童成长及其生存状态之外，如《四百下》、《野孩子》、《零用钱》等，主要是细腻探讨男女之间的情感纠葛，特吕弗编导的影片中，男人总是犹疑不定的，女人反而是行动的主动者。两种题材都与特吕弗的童年经历、对母亲爱恨交织的心理积淀有关，形成了特吕弗影片的深层意味。

戈达尔与特吕弗代表了"新浪潮"电影作者的两个发展方向：戈达尔始终桀骜不驯地挑战传统电影规范，其电影观念与视听语言一直处在试验与探索状态；特吕弗并不想完全颠覆电影传统，而是在保持电影作者身份的同时，对主流电影加以改造，在艺术与商业之间走平衡道路。

埃里克·罗梅尔与雅克·里维特 他们风格接近，从容淡雅、蕴藉隽永，都偏爱细腻的心理分析。罗梅尔更擅长设置人物关系，时常形成连环的类似"猫捉老鼠"的情境，以此展示潜藏着的人格角逐与心理冲突，《狮子的标记》(1959)是其首部长片，"六个道德故事"[《蒙梭街的面包店女孩》(1962)、《苏珊的爱情》(1963)、《收集男人的女人》

(1966)、《莫德家的一夜》(1969)、《克莱尔之膝》(1970)、《午后之恋》(1972)]，“喜剧与谚语”[《沙滩上的宝莲》(1982)、《圆月映花都》(1984)、《绿光》(1986)、《我女朋友的男朋友》(1987)等]，以及“四季的故事”三大系列30几部影片构成罗梅尔影片的主体。里维特的影片以片长异乎寻常著称，他偏爱不间断连续拍摄的“长镜头”段落，超长的时值使他能够展现真正的日常生活节奏，近乎静态的画面敏感而又细致入微地记录人物的微小动作及背后的心理活动。《巴黎属于我们》（1959）是其处女作，《爱情疯子》（1968）片长超过4小时，《出局》（1971）则长达14小时40分钟，《爱吵嘴的美人》（1991）片长4小时。

克劳德·夏布罗尔　“新浪潮”导演中最具商业化的一位，1959年编导的《表兄弟》是“新浪潮”初期的重要作品，其后的《花花公子》（1960）、《老虎只喜欢新鲜肉》（1964）等更多是迎合了电影娱乐，招致了批评。夏布罗尔受希区柯克影响很深，擅长拍摄讽喻幽默的心理惊悚片，如《不忠的妻子》（1968）、《屠夫》（1970）、《仪式》（1995）等，他的影片表现了中产阶级家庭内部蓄积并最终爆发出来的暴力悲剧。

“新浪潮”重要作者还有路易·马勒，他的《通往绞架的电梯》（1957）、《情人们》（1958）、《扎齐在地铁》（1960）等影片革新了叙述方式；雅克·德米的处女作《洛拉》（1960）的叙事结构错综复杂，其《瑟堡的雨伞》（1964）则改变了歌舞片模式，歌唱完全取代了对话；克洛德·勒卢什的《一个男人和一个女人》（1966）以怀旧、感伤的格调叙述了优美的情感故事，其风格影响深远。

三、法国“左岸派”电影

“左岸派”是法国的另一个重要的现代主义电影流派，形成于50年代末，由于其成员大都居住在巴黎的塞纳河左岸，因此被称为“左岸派”。主要人物有阿仑·雷乃、玛格丽特·杜拉、阿仑·罗伯－格里叶、亨利·科尔皮、阿涅斯·瓦尔达等，代表作品有《广岛之恋》（1959）、《长别离》（1960）、《去年在马里昂巴德》（1961）、《横越欧洲的快车》（1966）等。由于“左岸派”几乎是与“新浪潮”同时被人发现的，而且裹挟在“新浪潮”汹涌的激流之中，因而有人把它

看作是“新浪潮”的一部分。虽然“左岸派”与“新浪潮”在艺术创新的探求上有某种相似之处，但两者在美学追求上的差异性也是十分明显的，在电影观念和电影语言的探索上，“左岸派”较之“新浪潮”更为极端，带有更大的实验性。

（一）“左岸派”电影的艺术特点

“左岸派”的主要编导大都来自文学界，或深受文学影响，在他们编剧或执导的影片中，对话和内心独白构成了影片重要的组成部分，他们力图创造一种全新的电影语言，在电影影像与文字叙述之间寻求一种平衡，如同文学用笔在稿纸上无中生有创造出一个想象的世界一样，借助于独特的讲述方式，“左岸派”电影在银幕上创造出一个全新的世界。《去年在马里昂巴德》开始时，摄影机面对的是一座空荡荡的豪华旅馆，摄影机在迷宫一样的长廊中倘佯徘徊；与此同时，传来了飘忽不定的画外音。随之渐渐地出现了人物和更多的景致。影片的开始段落给人的印象是：世界原本是不存在的，似乎是摄影机和画外音在逐渐创造出一个世界来。随着影片的展开，这个世界愈来愈完整，人物就存在于这个构制出来的世界中。

“左岸派”电影十分关注人的精神状态和精神活动，影片表现了回忆(《广岛之恋》)、杜撰(《横越欧洲的快车》)、想象(《去年在马里昂巴德》、《长别离》)以及记忆、遗忘、潜意识等复杂的内心活动。“记忆与遗忘”是最经典的叙事主



←图19 《广岛之恋》

题，如《广岛之恋》中的女主人公试图忘记战争年代自己在家乡内韦尔的痛苦恋情，她自以为已经忘记了，可在日本广岛这个布满战争伤痕的特定时空里，噩梦般的记忆如毒蛇般再度舔噬心灵，而她与日本男子新建立的爱情也消失在过去的创伤中。遗忘是为了告别过去，获得心灵的宁静，但记忆虽然被理智强行压制下去，却已经化为了潜意识，成为生命中不可分割的部分，而且，此情绵绵无绝期，记忆与遗忘的痛苦与矛盾将伴她终生。(图19)

在艺术表现上，"左岸派"最大的贡献是彻底打破了传统的时空观念，将逻辑的、线性的时间改变为错综复杂交替的"心理时间"，空间也由具体的物理空间或叙事空间改变为"心理空间"，在时空转换方面获得了极大的自由。如《广岛之恋》完全摈弃了传统的故事情节和线性叙事结构，通过大量的闪回和画外音手段，把过去与现在、现实与想象、纪实与虚构以一种跳跃性结构自如地连接起来。现在与过去两个时间是两个平行的连续的过程，它们巧妙地交织在女主人公现在的思绪起伏的情感中。因而，"左岸派"将电影带入了另一个无比广阔深邃的世界——人的内心，开拓了现代电影的表现时空，对世界电影艺术的发展产生了重要影响。

"左岸派"电影在电影语言的探索上也特立独行，摄影十分讲究画面构图和用光效果，特别是摄影机的运动，常常是面对一个静止的人或物体，缓缓向前推进，人和物体及其细节在画面上不断被放大，摄影机实际上相当于一双冷静观察的眼睛，或是一把犀利的手术刀，层层剥离事物表象，现出隐藏的内里。在这里，摄影机深入了人的内心。"左岸派"对声音的探索是与对画面的探索齐头并进的，他们在视觉和声音之间寻找一种平衡，但"左岸派"电影常常将声音置于一种优先的位置。他们非常重视语言在叙事层面和画外空间的运用，发挥了独白、旁白、对白的魅力。同时，音响、音乐、寂静也在他们的声音意识和声音设计之内，极大地开拓了声音空间，从而提高了影片的表现力。"左岸派"十分注重电影剪辑，他们自称是"电影剪辑派"，认为电影剪辑所能表现的东西是远无止境的。比如《去年在马里昂巴德》这类影片的百分之七十的价值来自于电影剪辑。

（二）“左岸派”电影的主要作者及其作品

阿仑·雷乃 阿仑·雷乃1922年6月3日生于法国的瓦纳城，1943年毕业于法国高等电影学院，早期，拍摄广告和艺术家的传记片。1955年，雷乃导演了以纳粹集中营为题材的纪录片《夜与雾》，他用盟军解放集中营时拍摄的黑白纪录片表现过去，用鲜艳的彩色拍摄现在，过去与现在交叉剪辑，雷乃影片一贯探讨的时间主题——过去对现在的影响，在这部纪录片中就已经被提了出来。

1959年，阿仑·雷乃根据法国女作家玛格丽特·杜拉所写的剧本，拍摄了轰动国际影坛的名片《广岛之恋》。该片通过对一位到广岛拍和平主义影片的法国女演员与一位日本建筑师的一段短暂爱情的描写，揭露了战争和原子灾难对人的尊严和命运的摧残。在这部影片中，雷乃打破了传统影片中时间与空间的明显界限，他让影片的镜头在1958年的广岛和1944年的内韦尔城之间往复跳跃，让“在头脑中存在的现实”和“眼前面对的现实”在整部影片中平行或对位地存在，甚至对这两层现实不加任何区分，去掉从内心世界到外部世界、从心理时间到物理时间，从清醒的意识到混乱的意识、从一种现实到另一种现实之间的过渡标志。声音与画面也以对位的方式相配合，观众看到的是法国的景象，听到的却是广岛的声音。雷乃在影片中首创了“闪切”的手法（即极短的闪回），成功地表现了人物意识瞬间的流动。影片通过时空的反复交叉，对人物的内心世界进行了深入剖析。影片所要表现的主题，则是一个人对过去生活的记忆将如何影响他现在的生活。影片始终在暗示观众，这位法国女演员尽管在与日本建筑师热恋，但她怎么也忘不掉战争末期在家乡内韦尔城同一个纳粹德国占领军士兵的恋爱经历。她这种想要从过去摆脱出来却又无论如何也摆脱不掉的进退两难的处境，是由战争造成的。

1961年，雷乃和法国阿仑·罗伯－格里叶合作编导了另一部轰动国际影坛的名片《去年在马里昂巴德》。这是一部没有传统的故事和连贯的情节，人物身份也十分暧昧的影片。该片主要内容是：在一幢给人以强烈神秘感的巴罗克式别墅和一个像几何图形的花园里，

聚集着一大群客人。A是一位美丽的女郎，常与一个不知是她丈夫抑或是她情人的男子M在一起。一天，突然有个陌生男人X前来找A，提醒她说，去年在马里昂巴德他们曾相识相爱，并相约今年在此时此地重逢。起初，A十分诧异，拒绝承认，但在对方的不断“启发”下，她竟被弄得真假难分，以至于渐渐怀疑起自己的记忆力来。在影片中，现实与幻想、真实与非真实以及现在与过去之间的传统界限统统消失了，片中的一切都显得含混不清和充满了矛盾。因而，《去年在马里昂巴德》被认为是“迄今最难以理解的一部影片”。雷乃从人物的潜意识出发来表现人物的行为，以人物心理的、情绪的连续性来取代行为的、逻辑的连续性，将过去、现在和未来，回忆、幻想和错觉交织在一起的大胆尝试，打破了完全按时间顺序直线发展的传统的影片结构，旨在探索和表现人类思想的复杂性。

此后，雷乃又相继导演了《慕里耶》(1963)、《战争结束了》(1966)、《远离越南》(1967)、《我爱你，我爱你》(1968)、《斯塔维斯基》(1974)、《天命》(1976)、《我的美国叔叔》(1980)等影片。

玛格丽特·杜拉　杜拉是一位以小说家身份兼任电影导演的艺术家。1959年，她编写了《广岛之恋》，1961年，杜拉创作了电影剧本《长别离》，由亨利·科尔皮搬上银幕。该片女主人公黛莱丝苦苦思念着战后16年一直没有音讯的丈夫，她从一个由门口路过的流浪汉身上似乎看到了丈夫的身影，她希望这就是期待了多年的丈夫。流浪汉失去了记忆，黛莱丝故意当着他的面谈论自己的丈夫，后来，黛莱丝干脆直接与他接触，希望唤起他的记忆，可她的一切努力都没有奏效。最后，当流浪汉木然离去，女主人公追出门外大声呼唤丈夫的姓名时，仓皇奔跑着的流浪汉闻声突然止步，举起双手，就像一个战俘和一名死刑犯那样。稍顷，由于他等待的枪决并未发生，就又拔脚狂奔而去。影片以深沉的色调和细腻的笔触，淋漓尽致地描绘了女主人公内心的痛苦和希望。影片表现战争对人最大的伤害是对心灵的摧残。流浪汉是否就是黛莱丝的丈夫其实并不重要，影片最令人震惊之处是：一个失去记忆的流浪汉，可以忘记一切，可战争的噩梦已经化为他的潜意识与之如影相随。战争使人们异化，

使得人与人之间情感的沟通无法实现。

1966年后，杜拉开始自编自导影片。主要作品有《音乐》(1966)、《她说要摧毁》(1969)、《黄太阳》(1970)、《印度之歌》(1975)、《卡车》(1977)等。杜拉在电影领域中不断探索一种文学的表达方法，《印度之歌》就是一部典型的用电影手法来表现的现代派文学作品。影片平行叙述了两个故事：一个故事的女主人公安娜是法国驻印度大使的夫人，因丑闻而投海自尽；另一个故事的主人公是印度女乞丐，贫病而死。影片的形式相当奇特，采取了一虚一实的手法，画面上只出现白种女人安娜，场景是优越的白人社会；而那个女乞丐只以声音出现，画外音创造了一个完整的、苦难的亚洲殖民地的社会空间。全片由74个长镜头和500句画外音组成。《印度之歌》已经远远离开了电影的传统观念，而更接近于一部文学作品，但又不是传统观念上的文学作品，而是一部突破了电影和文学传统界域的现代派作品，或者可以说，是一部电影化的文学或文学化的电影。

“左岸派”著名编导还有阿仑·罗伯-格里叶，1961年他编写了《去年在马里昂巴德》，其后，相继编导了《不朽的女人》(1963)、《横越欧洲的快车》(1966)、《说谎的人》(1968)、《伊甸园及其后》(1970)等。他以表现“现实的飘忽性、不可捉摸性”为艺术宗旨，影片没有明确的主题和连贯的情节，人物也没有思想感情，现实、回忆、幻想、想象等混杂在一起，时间和空间的概念完全消失，呈现的是一团头绪纷杂的意识流。

第四节 现代主义电影的兴盛发展

一、英格玛·伯格曼与瑞典电影

进入有声电影后，瑞典电影陷入长期衰落状态。直到第二次世界大战后，凭借英格玛·伯格曼的辉煌成就，瑞典电影再次确立起崇高地位。

伯格曼1918年7月14日生于瑞典乌普萨拉的一个牧师家庭，父亲对伯格曼的管束严厉到残忍的程度，童年生活笼罩着严峻、压抑的气氛，这对伯格曼后来的创作有着极深的影响。1937年，



←图20
《呼喊与细语》

伯格曼进入大学攻读文学与艺术史，开始从事戏剧活动，40年代中期开始进行电影编导，50年代初，在电影艺术上成熟起来。50年代中后期，随着《夏夜的微笑》(1955)、《第七封印》(1956)、《野草莓》(1957)、《魔术师》(1958)等影片的拍摄完成，伯格曼跻身于世界著名导演的行列。六七十年代，伯格曼的主要影片有"沉默三部曲"，即《犹在镜中》(1961)、《冬日之光》(1962)和《沉默》(1963)，以及《假面》(1966)、《耻辱》(1968)、《呼喊与细语》(1972)等(图20)。这一时期，伯格曼多采用室内心理剧的结构形式，在看似狭小的空间里展示人的内心无比广阔的纷繁复杂。之后，伯格曼拍摄了《秋天奏鸣曲》(1978)、《芳妮和亚历山大》(1981)等。其中，《芳妮和亚历山大》是伯格曼规模最大的影片，具有很强的自传色彩，他自称这是他"作为导演的一生的总结"。其后，他

主要从事戏剧和编剧工作，包括1992年的《最美好的心愿》和1994年的由他的儿子拍摄的剧本《星期天出生的孩子》等。老年的伯格曼以宽容的心态再次回顾童年、宗教、对父母的印象及人与人之间的沟通，往日这些紧张的关系变得温和从容，富有人情味。

伯格曼的影片带着鲜明的、只为他个人所独有的标记。他的影片都是由自己编剧和执导，几乎所有影片都同他自己的生活经历密切关联，他的作品具有恒久不变的美学原则、独特的主题、叙事风格和表达方式，演员阵容、摄影师及其他主创人员也基本上固定不变。这一切都决定了英格玛·伯格曼是一位永远独树一帜的电影艺术家。

伯格曼的影片几乎都围绕着上帝是否存在，生的痛苦、死的恐惧，人与人的难以沟通等主题展开。宗教对伯格曼的影响深及骨髓，他一方面对宗教深深迷恋，几乎其所有的影片都脱离不了宗教在他生活和艺术中的深深烙印；另一方面又对宗教持强烈质疑与反叛的态度。《处女泉》中，农场主托列的独生女卡琳去教堂参拜时被奸杀，托列失望地面对苍天，说："上帝，我不了解您……"《第七封印》表现14世纪十字军骑士安东尼奥·布洛克面对灾难和瘟疫横行的北欧大地，虔诚地叩问上帝，可他发现忏悔室里的不是上帝，而是死神。他一生执著信仰的世界核心——上帝，始终是一个虚无的空缺，由此他发出质疑："我们在恐惧中制造了一个偶像，并把那个偶像叫作上帝。"在《犹在镜中》里，伯格曼把上帝表现为一个想象中的怪物，一只硕大的蜘蛛，还企图强奸女主人公。《芳妮和亚历山大》里，上帝变成了一个轰然倒地的玩偶，而上帝的代表维尔吉洛斯主教则是一个伪善、凶残的色情狂，后来被火烧死。由此可见伯格曼对宗教强烈的敌对心态。

伯格曼开始创作的阶段正是西方存在主义思潮最盛的时期，因而表现世界的荒诞、生命的痛苦和死的解脱便成为他的另一个重要主题。在他的影片中，死亡的巨大阴影时时笼罩在主人公身上。《第七封印》以表现主义的视觉造型塑造了死神冰冷苍白的形象，《呼喊与细语》夸张但又真实地把死亡的全过程带有"强制性"地展示给人们，"强迫"人们去"经历"一个生命的痛苦和死亡。伯格曼在展示以上主题时，总是试图揭

示造成痛苦和不幸的人性根源，这就是他更为关注的主题：人与人之间沟通的可能性。伯格曼认为，人类痛苦的根源在于彼此间的冷漠、隔膜和仇恨。50年代中后期的作品如《第七封印》、《野草莓》等影片中，伯格曼还试图寻找沟通的希望，但进入六七十年代后，随着对社会和人性悲观意识的加重，伯格曼将沟通之门死死关闭了。《呼喊与细语》描写女主人公艾格尼丝身患绝症，他的两位姐妹前来照顾她。三姐妹之间冷漠隔膜，互相难以沟通。艾格尼丝默默地忍受着病痛和心理折磨，不治而亡。艾格尼丝生前身后都备感寂寞，于心不甘，死而复生，渴望两姐妹拥抱她、温暖她，但遭到了两姐妹冷酷的拒绝。在影片中，伯格曼暗示：甚至死亡都再难以作为一种有效的解脱痛苦的方式，人们彼此间的仇恨和隔膜是永恒的，理解和亲情或者是短暂虚假的，或者根本就是谎言。

伯格曼所创造的往往是一个封闭的世界，它与周围社会现实的联系被切断了，甚至缺乏具体而明确的历史感和时代感，因此生活在这个封闭的超时空的环境里的主人公也往往是孤独的、备受痛苦折磨的单独的个体，他们与外在世界、与其他人往往不能交流或不愿交流。《假面》表现著名女演员伊丽莎白在一场演出中忘了台词，一连数月，都沉默不语，被送进了精神病诊所，医生诊断结果是：身心完全健康，建议护士带她到海滨别墅疗养。护士阿尔玛同情她的病人，甚至不惜吐露自己的隐私，帮助伊丽莎白解脱困境。一天，阿尔玛偷看伊丽莎白写给医生的信，在信中她成为被嘲弄的对象。为此她深感绝望，伊丽莎白的沉默也影响了她，最后，阿尔玛的精神几近失常。伊丽莎白以无言将自我封闭起来，不信任和拒绝任何外部沟通的可能性，因为在她看来，置身于这样一个充满荒谬的世界里，虽然沉默是痛苦的，但是，这或许是她最好的选择。

伯格曼把电影创作视为一种阐述和思考哲理与人生的个人化艺术表达方式，开辟了现代主义哲理电影的先河，有人把他的影片称为“灵魂的电影”。伯格曼引导瑞典和整个欧洲电影在电影观念的发展演变方面进入了一个新阶段。

伯格曼在电影语言方面建立了属于他自己的语法范畴。从《野草莓》(图21)。开始，伯格曼对传统电影的语言规范进

行超越，注重对人物内心世界中隐秘的、复杂的精神活动的表现，他将意识流的表现技巧引入电影，自如地把人的冥想、梦幻与现实置于同一个时空环境，使人的主观世界与客观世界合一。他在影片中经常采用隐喻、象征、影射、暗示等手法，因此他的作品时常出现脱离具体环境和事件再现而转入寓言化的倾向。60年代，伯格曼的作品由外在完全转向内在、由意识转向无意识或下意识、由理性转向无理性世界，把注意力集中在人的心理结构上，使影片成为“室内心理剧”。如在《假面》、《喊叫和耳语》等影片里，只有少量的人物，封闭的环境，展示人的复杂而剧烈的内心冲突或下意识活动。

另外，伯格曼在摄影构图、色彩影调、环境渲染、剪辑技巧和指导演员方面都有杰出的成就。例如《第七封印》以强烈的影调反差、黑白对比形成了超现实的表现主义画面；《呼喊与细语》以大面积块状设置的红、白、黑三种颜色形成既单纯又醒目、既冲突又调和的表意性视觉效果，同时，这部影片打破常规地把五分之四以上的镜头处理为特写（许多还是特写长镜头），使影片在某种程度上成为可以被仔细读解的人类灵魂的“反射镜”。



←图21 《野草莓》

二、意大利现代主义电影

新现实主义电影后期，分化出的“内心新现实主义电影”使意大利成为现代主义电影创作重镇，也出现了最多的、对世界电影产生深刻影响的现代主义电影作者。

米开朗基罗·安东尼奥尼 安东尼奥尼生于1912年，早年曾入圣保罗大学攻读经济及商科学位，40年代主要拍摄纪录片，代表作是《波河上的人们》(1942—1947)。50年代，开始拍摄故事影片，主要影片有《一个爱情的故事》(1950)、《没有茶花的茶花女》(1953)、《女朋友们》(1955)和《呼喊》(1958)等。安东尼奥尼走出了新现实主义电影只描写小人物和下层阶级的圈子，将视点转向他生于斯、长于斯的中产阶级并对其内心世界进行探索和剖析。《呼喊》是这一时期安东尼奥尼最重要的作品，也是标志着新现实主义电影走向转型的重要作品。安东尼奥尼在本片第一次打破了情节剧模式，把表现重点从叙述故事，转移到展示主人公的精神状态，叙说现代人的一种难以言传的不安心境和烦恼焦虑。人物虽然还是新现实主义电影通常表现的小人物，但已经疏离了周围的环境，封闭在自我的世界里。

60年代是安东尼奥尼的创作盛期，这一时期的创作奠定了他世界电影大师的地位，其作品主要是“关于人类感情的三部曲”：《奇遇》(1960)、《夜》(1961)和《蚀》(1962)，以及他的第一部彩色影片《红色沙漠》(1964)。

《奇遇》使安东尼奥尼蜚声国际影坛。影片男主人公桑德洛与未婚妻安娜前往西西里岛游玩，不久发现安娜失踪了。在搜寻过程中，桑德洛与安娜的女友克劳迪亚走到了一起，可克劳迪亚很快发现桑德洛与一个妓女厮混在一起。《奇遇》上映后，许多在戛纳电影节上首次看到这部影片的人都感到十分恼火，因为他们始终没弄明白那个失踪的女人——安娜，究竟下落如何。是跌落海中，还是遭受意外，是活着，还是死了，为此，《奇遇》曾受到许多人的批评，认为它背离了传统的情节结构概念，是一部不合逻辑的、“无情节”的影片。

其实，《奇遇》中混乱的人物关系和错乱的情节安排是与安东尼奥尼所要表达的主题一致的，安东尼奥尼曾创造了“爱的荒漠”这个字眼，用以表达现代资

本主义社会中人与人之间真正的爱是不存在的这一观念。影片《奇遇》的男主人公桑德洛，恰恰是这一观念的化身。他精神空虚，缺乏应有的道德观念，放纵情感，在人生的道路上处处追求奇遇。影片让安娜在失踪后再不露面，也不交代她的下落，表面上看是破坏了情节发展的逻辑性。实际上，这正与男主人公桑德洛朝三暮四、见异思迁的思想状态相吻合。在《奇遇》中，安东尼奥尼所关心和追随的是人物的行为与心理变化，而不是习惯意义上观众所感兴趣的叙事逻辑。这就使得早在两千多年前，亚里士多德建立起来的叙事的戏剧法则，在《奇遇》面前轰然崩溃，不复存在。

“关于人类感情的三部曲”抛弃了传统的戏剧结构方法，毫不妥协地坚持了生活的自然节奏。安东尼奥尼完全使用外在的表现和动作来揭示人物的内心世界，对人物的思想状态和行为动机不作任何直接描写，有人称这种表现方式为“生活流”。在那些偏爱正统剧做法的人看来，这些影片是由一系列毫无因果关系的随意的偶然的行动、事件、情景和人物堆积起来的，不仅结构松散，而且无法用通常的因果关系来说明。然而，安东尼奥尼却认为，现实社会里从来没有什么始终一致的必然性和合理性，人的行动也不是由有连续性的合理的意志来决定，而是根据或明或暗的潜在心理或一时的冲动展开的。因而，电影的结构和节奏必须与之相适应。

安东尼奥尼很早就开始探索和表现环境与人之间的直接的而不单纯是隐喻性的联系。《奇遇》中表现男女主人公在荒岛上寻找失踪的安娜这个段落中，给人印象最深的与其说是人物，毋宁说是风景。小岛上荒凉、阴冷、神秘的气氛，既象征着这批来岛上游览的游手好闲、烦恼空虚的旅客所处的社会圈子，也是男女主人公之间感情关系发生微妙变化的催化物。《夜》里有一个非常著名的段落，女主人公莉迪娅离开出版商为她丈夫举行的宴会之后，在米兰市区和郊区闲逛；她缓慢地、漫无目的地在街头、公园和空地徘徊……一系列长达十几分钟堆积起来的散漫镜头。然而，这些意象的积累，却给观众带来一种虚幻空洞的感觉，恰似一段绵延不断的内心独白，将女主人公的烦躁不安和分崩离析的内心世界，生动地展示出来。安东尼

奥尼之所以让风景、实物、环境在影片中扮演如此重要的角色，是以实物的内容充实和稳定性与人类情感的苍白空虚和不稳定性加以对比：感情是暂时的、不牢固的，而实物是永恒的，甚至是占统治地位的。

《红色沙漠》以拉文纳港的工业郊区为背景，在这个地区，现代工业几乎把环境全部破坏。(图22)影片暗示：女主人公的精神病症似乎就是这种潜伏在环境中的恐怖造成的。安东尼奥尼把背景作为一个重要表意元素去运用，精美的带有抽象派绘画风格的画面构图，为突出女主人公的混乱的不稳定的精神状态起到了巨大作用。作为第一部彩色影片，安东尼奥尼创造性地运用色彩作为表意符号，影片的色彩基本上由红、黄、灰、蓝组成。黄色是工厂烟囱冒出的烟雾，是工业文明毁灭人类生存环境的象征；蓝色的阴郁冰冷隐喻人与人之间关系的隔膜和冷淡；红色作为影片的主色调，则象征充满压抑与恐怖色彩的现实空间，既是写实的，又是心理的、幻觉的。安东尼奥尼对色彩大胆、反常规、反现实的探索，在电影史上广受赞誉，被称为“电影史上第一部彩色影片”。

60年代中期以后，安东尼奥尼开始走出意大利，尝试在更广阔的背景下表现人类的生存状态，其主题更加哲理化，更带有形而上的抽象色彩。主要影片有《放大》(1966)、《扎布里斯基角》(1970)、《职业：记者》(1975)、《一个女人的证明》(1982)、《云上的日子》(1995)



↑图22 《红色沙漠》

等。《放大》的主人公是位摄影师，他想证明自己通过放大照片发现了一桩谋杀案，却发现在调查中所谓真相越来越模糊迷失。影片借此暗示，客观现实、反映现实的影像等复制品以及人们的主观想象之间的界限是不存在的。《扎布里斯基角》将60年代后期美国校园内激进的学生运动与资本主义工业文明对人类生存环境的破坏与压抑结合了起来。影片结尾部分，在女主人公的幻觉中，象征资本主义物质世界的沙漠别墅在一声声爆炸中化为碎片。爆炸场面从不同的角度、以不同的节奏重复了13次之多，以一种超现实的视觉造型体现出强烈的文化批评和政治激情。

安东尼奥尼的创作道路走过了三个阶段：战后初期的新现实主义电影，后来渐渐转向人物的内心世界，最后接近于隐喻象征。

费德里科·费里尼　费里尼1920年1月20日生于意大利里米尼，7岁时曾跟随一个杂技团离家出走，这一经历给他留下了不可磨灭的印象，成为他创作灵感的源泉。19岁时，费里尼进入电影界，参与编剧的作品包括《罗马，不设防的城市》、《游击队》等。1952年，费里尼独立导演影片《白酋长》。使费里尼获得国际声誉的是1954年拍成的《道路》，影片描写了三个浪迹江湖的卖艺人，通过他们生活道路上的艰辛经历，揭示人物受压抑的内心世界和在绝望中对美好生活的憧憬。费里尼在处理上刻意淡化和模糊社会背景，并进一步强化了某种超现实主义的和神秘主义的倾向，表现人生普遍的孤独感和爱的缺乏，这也是费里尼一贯的影片主题。这部影片被称为“内心的新现实主义”，成为一部在美学上与新现实主义正式决裂，为50年代中期崛起的西方现代主义电影引路的作品。1955年和1957年，费里尼相继拍摄了《骗子》和《卡比利亚之夜》。这两部影片与《道路》一起被称作“孤独三部曲”。

60年代，费里尼拍摄了著名的“背叛三部曲”：《甜蜜的生活》(1960)、《八部半》(1962)和《朱丽叶塔的精灵》(1965)。《甜蜜的生活》以精神空虚的新闻记者玛尔切洛的混乱活动为中心线索，表现了上流社会的堕落生活场景。费里尼在表现手法上，开始突破以往惯用的叙事格局而追求艺术的现代性，采用了反情节、反戏剧的块状结构。全片

没有完整的贯串始终的故事情节，而由十二个段落组成。这些段落都在表现各种腐朽、堕落的生活场景，包括各种混乱的精神和绝望的情绪。

《八部半》是最能代表费里尼创作思想和艺术风格的自传性很强的影片，在拍摄这部影片之前，他曾执导过七部故事片和略等于半部影片的两个插曲，因此便将影片命名为《八部半》。影片表现了一个名叫古依多的电影导演在筹拍一部影片的过程中所遇到的种种困顿与危机。法国电影理论家麦茨指出，《八部半》是一种“双套层结构”——即古依多所要拍摄的新电影正是费里尼自己所拍的这部影片，古依多对自己的反思也正是费里尼对自己的反省。影片最突出的特点便是使摄影机直接进入人的内心世界，把主人公的回忆、幻觉、想象以及梦境与现实的片断穿插交织在一起，表现了一个处于混乱中的灵魂。费里尼利用银幕去表现人的潜意识活动，使人的回忆、联想、幻觉和错觉等内心活动视觉化了，不仅突破了原有的“戏剧化”表现规律，而且彻底地打破了电影中的时空观念。

《八部半》也没有完整的故事情节，叙事结构主要由十一个长短不等的“闪回段落”连缀而成，起连贯作用的不是情节因素，而是特定时空中人物的心理活动或瞬间的意识流动。例如，从一个穿黑色短裙女人的大腿，古依多联想到少年时偷看一个名叫莎拉吉娜的女人跳下流舞蹈而被教会学校惩戒下跪的情景。这个回忆段落，揭示了费里尼的心理困境：天主教的正统教义（作为道德规范）与他的情欲要求（作为人的本性）之间的冲突。费里尼以他所熟悉的马戏团大团圆式的“终场式”，带有嘲弄意味地结束了这场痛苦的“精神之旅”。与现实妥协，这是古依多解决自己精神危机的方法，也是费里尼无奈的选择。

之后，费里尼又拍摄了《萨蒂里孔》(1969)、《小丑们》(1970)、《罗马风情》(1971)、《我的回忆》(1973)、《卡萨诺瓦》(1977)、《乐队排练》(1979)、《女人城》(1980)、《船行》(1983)等影片。这些影片的结构完全抛弃了故事情节，由观察代替了叙事。影片采用隐喻、讽喻和象征等表现手法，具有强烈的理性色彩，但却又晦涩难解。每一部影片问世，都几乎留下了一场永无结论的争论。如同安东尼奥尼一样，费里尼的创作道路

也走过了由新现实主义到表现内心再到隐喻象征的过程。

1993年10月31日，费里尼去世。作为一位杰出的电影作者：无所不在的自传元素，苦涩、伤感的幽默风格和神秘的、超现实主义的、高度个人化的想象和幻想的银幕世界成为费里尼影片的三个举世公认的美学特征。

彼埃尔·帕索里尼　帕索里尼1922年3月5日生于博洛尼亚，50年代，作为意大利的进步作家、政论家和诗人开始成名，50年代中后期，开始参与编写电影剧本，60年代后，就主要从事电影创作和电影理论研究。最初两部影片《迷惘的一代》（1961）和《罗马妈妈》（1962）在题材方面接近于新现实主义电影，但在风格上却迥然不同。帕索里尼对病态人格和畸形丑恶的东西极为敏感，影片迷恋于某种残酷的艺术氛围。因而，帕索里尼始终是一位引起广泛争议的电影导演，他本人充满着思想的矛盾。帕索里尼自称信奉马克思的学说，但把马克思主义和天主教教义并置于一体，在《马太福音》(1964)中耶稣不再是福音书里那位博爱和宽容的传道者，而是一个孤独的革命者，企图在愚昧无知的奴隶们心中唤起抵抗精神。帕索里尼也深受弗洛伊德的精神分析学说的影响，他试图用性的问题去隐喻社会和人性的堕落，用弗洛依德的性心理学去观察社会和人的各种行为，因此，他的影片中时常出现许多大胆的、赤裸裸的暴露镜头。60年代取材于古希腊悲剧的《俄狄浦斯王》(1967)、《美狄亚》(1969)，寓言片《定理》(1969)和《猪圈》(1970)等影片都较为明显地表现出了这一内容。70年代先后拍摄的《十日谈》、《坎特伯雷故事》和《一千零一夜》被称为“生命三部曲”，这些影片也充斥了大量的赤裸性爱场面。帕索里尼认为，这些场面是“人性自由”、“人性解放”的体现，与资产阶级社会常见的虚伪和“假正经”适成鲜明对照。

1975年，帕索里尼推出生平最后一部惊世骇俗的影片《萨罗》，这是一部电影史上罕见的极其冷酷和令人难以忍受的影片。《萨罗》取材于18世纪法国人萨德的小说《索多玛的一百二十天》，然而影片所表现的却是墨索里尼体制的最臭名昭著的一段史实。影片采用著名作家但丁的小说《神曲》的结构模式，分为疯狂圈、粪便圈、嗜血圈三段“叙事

圈”。这部影片揭露了墨索里尼独裁统治的血腥暴行，控诉了权势人物对人性的摧残，也反省了法西斯得以存身的社会与心理基础。影片以完整的结构形式、深邃的思想内涵，以及大胆的艺术表现引起广泛重视和争议。就在《萨罗》摄制完成不久，帕索里尼便神秘地死亡并被遗尸于奥斯蒂亚海滨，在电影史上留下了一个不解之谜。

做过帕索里尼助手的贝尔纳多·贝托卢奇，受到帕索里尼的深刻影响，影片大都涉及政治事件和社会主题，但主要以弗洛伊德的精神分析学说为依据，试图从个人的、心理的层面解释社会、历史与人性问题。主要影片有《革命之前》(1964)、《蜘蛛策略》(1970)、《随波逐流的人》(1971)、《巴黎最后的探戈》(1972)、《月亮》(1979)、《末代皇帝》(1987)、《偷香》(1996) 等。莉莉娅娜·卡瓦尼是意大利著名女导演，其代表作《夜间守门人》(1975)，反思纳粹时代的精神生活，从个人欲望、扭曲的性意识、人本性中阴暗的层面等角度，思考历史中个人应负的责任，流畅细腻的心理流动展现出女导演的独特艺术特征。

三、德国电影运动

无声电影末期，德国大批电影人才向美国迁移，电影业开始衰落。30年代中后期，纳粹分子逐渐控制电影业，使其成为宣传工具，莱妮·里芬斯塔尔执导的盛大纪录片《意志的胜利》(1935)、《奥林匹亚》(1936) 虽然取得很高艺术成就，但给纳粹起了推波助澜的作用。二战结束后，德国分裂为隶属于不同政治阵营的两部分，西德电影市场被美国好莱坞占领。50年代和60年代初，西德电影处于最低谷，一方面是电影市场受到电视的强烈冲击，一方面是电影艺术质量极为低劣。一些青年德国电影工作者萌发了强烈的革新意识，1962年2月28日，在德国的奥伯豪森市举办的西德短片节上，以亚历山大·克鲁格为首的26名电影人发表“奥伯豪森宣言”，要求“创立德国新电影”，要从陈规旧习中摆脱出来，主要精神有两点：与传统的商业性电影进行决裂；创立新的国际性的电影语言。

60年代中后期，新德国电影出现了第一次创作高潮，代表性作品有亚历山大·克鲁格的《向昨天告别》(1966)、埃

德加·赖茨的《进餐》(1967)、约翰内斯·沙夫的《纹身》(1967)、弗拉多·克里斯特尔的《信》(1966)和维尔纳·赫尔措格的《生活的标志》(1967)等。这一时期的电影又被称为“青年德国电影”。亚历山大·克鲁格是新德国电影的领袖，处女作《告别昨天》多侧面展示了西德“经济奇迹”时代的社会关系，具有鲜明的批判社会与现实的倾向，同时也尝试了新颖的叙事方法，叙事结构开放、跳跃，纪实性镜头与虚构镜头剪辑在一起，并启用非职业演员。对新德国电影的发展最重要的人物是让-玛丽·斯特劳布，1958年从巴黎来到西德，他深受德国戏剧家布莱希特“间离理论”的影响，把电影看作是一种心智活动，反对编织银幕梦幻和煽情描写，影片呈现出一种被称为“极为克制的禁欲主义风格”。《安娜·玛格达列娜·巴赫的纪事》(1968)是让-玛丽·斯特劳布的代表作，影片表现了德国著名音乐家巴赫的一生，充满各式各样的“间离效果”。

新德国电影在七八十年代再掀创作高潮，迎来了繁荣期，出现了一批杰出的电影人才，代表人物是福尔科·施隆多夫、维尔格·赫尔措格、赖纳·威尔纳·法斯宾德和维姆·文德斯等。他们大都出生于战后，崛起于60年代末70年代初，与以亚历山大·克鲁格等人为代表的第一代导演相比，思想更加自由活跃，更少受到旧电影传统的束缚和影响，因此在思想倾向与艺术革新上，较前一代导演态度更加鲜明，更多地受到法国“新浪潮”与美国电影的影响。

福尔科·施隆多夫　施隆多夫1975年拍摄了《丧失名誉的卡塔琳娜·



→图23 《铁皮鼓》

布鲁姆》，影片根据德国诺贝尔文学奖获得者海因里希·伯尔的同名小说改编，讽刺了70年代德国当局对恐怖主义表现出的歇斯底里情绪，鞭挞了新闻界滥用“新闻自由”的卑劣手段。1979年，施隆多夫将德国著名作家京特·格拉斯的同名小说《铁皮鼓》搬上银幕。(图23)影片以独特的视点——一个心理受到严重创伤的不愿长大的孩子奥斯卡的眼睛，展现了第二次世界大战前后德国社会的面貌，特别是德国小资产阶级社会中各色人物的众生态，目睹了他们的种种丑行以及道德沦丧、精神空虚和逆来顺受的丑陋国民性。《铁皮鼓》的情节内容和人物性格具有明显的隐喻和象征的色彩，影片运用怪诞、夸张、变形的艺术效果，在忠实于原作的基础上，将纪实、荒诞、讽刺、闹剧等多种风格糅合在一起，以鲜明的视觉形象揭示了当时德国的阴暗面和残酷现实，被认为是一部击中纳粹德国要害的政治性电影，是当代德国电影的一个“突破”，是“新德国电影”的重要代表作。

维尔格·赫尔措格　赫尔措格是“德国新电影”中一位性格怪异、手法奇特、想象丰富、成就卓著的导演，代表性影片有《阿基尔，上帝的愤怒》(1973)、《人人为自己，上帝反大家》(1974)、《菲茨卡拉多》(1982)、《绿蚂蚁做梦的地方》(1984)等。赫尔措格的影片题材奇特，内容怪诞，大多表现一些超乎常人常规，或处于远离人类文明、文化的某种异常极端环境中的人和事件。影片大多选择遥远的、陌生的、人迹罕至的、富于异国情调的地方拍摄，如希腊海岛、撒哈拉大沙漠、南美亚马逊河流域的热带丛林、澳大利亚土著居民区、非洲大陆等。影片的主人公大都是些身心异常或不健全的人：精神错乱者、侏儒、残疾人、幽灵、身世不明的弃儿以及冒险家、幻想家等。但赫尔措格的影片也没有因为题材和人物的怪异性而使影片流于猎奇和平庸，其影片都具有一个强有力的哲理内蕴支撑，体现出深广的社会和人性意义。

维姆·文德斯　文德斯对“新德国电影”和世界电影艺术的重要贡献在于他创立和发展了“公路片”的样式。所谓公路片是指影片主人公的生活基本上是在驾车旅行中度过的，通过无止休的旅行，领略沿途的城乡景色和风土人情，记述旅途中的遭遇和见闻，使观众

充分感受到社会生活的种种情调和氛围。文德斯的影片特别喜欢表现公路、汽车、摩托车、飞机、火车和轮船，对迁移、迷航、旅行等情节极为偏爱。《爱丽丝漫游城市》(1973)、《错误的运动》(1974)和《时间的流程》(1975)是70年代文德斯连续拍摄的三部公路片，被称为“旅行三部曲”。《德克萨斯州的巴黎》(1984)是其代表作，片中提到的“巴黎”实际上只是德克萨斯州荒漠中一个鲜为人知的小地方，主人公特拉弗斯试图在这里建立家园，自然是失败的。因而，特拉弗斯的命运带有现代社会中有普遍意义的人生的孤独感和被放逐感。《德克萨斯州的巴黎》节奏舒缓、意韵幽远、格调高雅，其音乐深沉独特，具有一种深入人类灵魂的感人魅力。文德斯的重要影片还有《柏林上空》(1987)、《如此之远，如此之近》(1993)等，《直到世界尽头》(1991)中的主人公五个月共游历了四个大洲、七个国家、二十几个城市，充分显现了公路片的魅力。

赖纳·威尔纳·法斯宾德　法斯宾德是新德国电影最重要的作者，其影片具有鲜明的个性特征，主题具有强烈的思辨性、批判性和一种深入骨髓的绝望感，“绝望”是其风格的标记。童年时父母离异，法斯宾德置身于一个感情淡薄的孤独环境，养成了内向怪僻的性格和强烈的对绝望情感的体验，其影片中的主人公往往都对爱和情感沟通具有强烈的渴望和寻求，但每每却以悲剧告终。为了逃避绝望心境的追逐，法斯宾德一方面抽烟、酗酒、吸毒、斗殴、搞同性恋，甚至因贩毒而被捕，另一方面，他将内心压抑的激情升华为对电影艺术的追求。他拍片速度极为惊人，13年间，执导了43部影片，加上他主演过的影片竟达60余部，70年代他曾连续拍摄了7部影片。拍片对他来说是灵魂获得解脱的一种方式，或者说是对现实环境和人生冷漠状态的一种反抗。1982年6月10日，法斯宾德在准备拍摄新片时，吸食了过量毒品和安眠药，猝然逝去，年仅36岁。

法斯宾德从事电影创作是自学成才的，1969年4月，年仅24岁的法斯宾德拍摄了处女作《爱神比死神更冷酷》，仅用24天，9.5万马克，第一部影片便开创了快速、低成本的纪录。同年，《卡策马赫尔》(又名《外国佬》)实现了艺术突破，法斯宾德也被誉为“一个真正的

天才”。影片表现德国的一群年轻小市民无聊单调的生活，采用风格化的、简单重复的电影语言，有意营造一种单调枯燥的效果，表现小市民畸形停滞的生存状态。早期影片还有《瘟神》、《R先生为什么疯狂地杀人?》、《当心圣妓》(1970)、《裴特拉·冯·康特苦涩的眼泪》(1972)、《恐惧吞噬灵魂》(1973)、《冯塔纳的艾菲·布里斯特》(1974)等。这一时期，法斯宾德明显地受到了法国“新浪潮”和德国前辈斯特劳布的深刻影响，走的是“作家电影”的道路。但法斯宾德已经意识到这些影片太过于个人化，萌生了新的电影观念，试图面对广大观众。

法斯宾德很注意学习美国电影的叙事技巧，特别推崇著名情节片导演道格拉斯·西尔克，1971年拍摄的《四季商人》就运用了在西尔克影片里所学到的东西，电影语言不再是简约单调的方式，注意了情节动作和画面结构。70年代后期开始，法斯宾德拍摄了著名的反映德国妇女生活与命运的“德国女性”四部曲：《玛丽娅·布劳恩的婚姻》(1978)、《莉莉·玛莲》(1980)、《洛拉》(1981)和《维洛尼卡·福斯的欲望》(1982)等。电影史称这一时期法斯宾德的影片为“好莱坞式的德国影片”，认为法斯宾德将好莱坞电影的戏剧性、娱乐性、观赏性与“新德国电影”题材的民族性、真实性、批判性结合起来，在具体叙事过程中赋予叙事以宏阔的历史视野和深刻的现实力度，其影片既是感官的、娱乐的，又是思考的、富于教益的和高度风格化的。

1982年，法斯宾德根据法国作家让·热内的同性恋小说改编了《水手奎莱尔》，全部镜头都在摄影棚内拍摄，而且全片运用的是一种颜色——橙黄色。封闭的环境、淫欲的色调使人感到极度的压抑和窒息，恍若置身于地狱之中，这就是法斯宾德所构筑的世界模式：一个无爱和绝望的世界。影片尚未公映，法斯宾德便溘然长逝，《水手奎莱尔》成了他的绝笔之作。

四、布努埃尔与西班牙电影

20世纪30年代初，西班牙商业电影得到较快发展，占领了南美洲西班牙语系的很大一部分的电影市场。但随着内战的爆发，特别是1939年起，弗朗哥



↑图24
《一条安达鲁狗》

开始了长达30年的独裁统治，电影艺术发展缓慢，五六十年代，受意大利新现实主义和法国“新浪潮”的影响，出现了一些反映现实、锐意创新的影片，如《马歇尔，欢迎你》(1952)、《骑车人之死》(1955)、《比里迪亚娜》(1961)、《狩猎》(1965) 等。1975年弗朗哥去世，西班牙电影才真正繁荣发展起来。

路易斯·布努埃尔 是西班牙最重要的电影导演，1900年生于西班牙阿拉贡省卡兰达镇一个富裕的中产阶级家庭，15岁之前接受宗教教育，17岁时来到马德里上大学，获哲学史和文学史硕士学位。马德里求学期间，布努埃尔对电影产生了浓厚兴趣。1928年，在法国与达利一起创作了超现实主义影片《一条安达鲁狗》。(图24) 1930年他又拍摄了超现实主义影片《黄金时代》，1932年，回国拍摄了纪录片《无粮的土地》。1939年弗朗哥执政后，他被迫离开祖国，此后的大部分影片是在法国和墨西哥拍摄完成。但布努埃尔一心向往祖国，1961年回国拍摄了《比里迪亚娜》，但该片在国内被禁映。1977年，布努埃尔回国拍摄了他一生中的最后一部影片《欲望的隐晦目的》。

布努埃尔的影片最重要的主题之一是关于宗教的。他的影片几乎都表明了对宗教的态度，揭示其虚伪和欺骗。其中“宗教三部曲”《纳萨林》(1958)、《比里迪亚娜》（1961）、《沙漠中的西蒙》（1964）等集中体现了布努埃尔这一思想。如，《比里迪亚娜》中，乞丐们趁主人不在家时围桌狂欢，画面的构图及人物的安排恰似达·芬奇的《最后的晚餐》，而坐在基督位置上的人却是个瞎子。影片在西班牙遭禁演，天主教会宣布将布努埃尔开除出教。此类影片还有《毁灭天使》（1962）和《银河》（1968）等。布努埃尔影片的另一个主题就是抨击资产阶级虚伪的道德观念，他在创作中始终遵循超现实主义的基本法则之一——对既有秩序和传统观念的颠覆，代表影片有《白日美人》(1966)、《资产阶级审慎的魅力》(1972)、《欲望的隐晦目的》等。影片以贪吃与好色等行为隐喻资产阶级的欲望，影片以嘲弄讽刺的手法表现他们欲望的不可能实现，以及他们欲火中烧时的丑态。

布努埃尔的影片别具风格，自成一派。他善于把超现实假定性、纪实逼真性和叙述故事情节的可能性完美地结合在一起，在现实与超现实、真实与荒诞、残酷与幽默之间寻找到奇特的叙事视点，自如地往返在现实和超现实梦幻世界中，因此，超现实主义与叙事体完美结合的隐喻风格——这便是布努埃尔的电影美学原则。布努埃尔具有非凡的想像力，经常在影片叙事中运用象征、隐喻、幻觉、梦境等手法，创造了自己所需要的艺术世界。例如《资产阶级审慎的魅力》没有完整的故事，影片采用现实——回忆——梦境——梦境中的梦境等场景穿插而成，以表现主人公(资产阶级)的欲望一而再、再而三地落空。因而可以说，《资产阶级审慎的魅力》的叙事是由梦幻结构起来的。由于布努埃尔有意打破梦幻与现实的区别，所以梦在拍摄方法上酷似真实，或者说更接近现实影像，酷似现实叙事段落，这样梦与现实场景中的叙事是等值的，以至于人们分不清梦与现实，影片中时间与空间的界限也变得模糊不清。

卡洛斯·绍拉　是继布努埃尔之后，西班牙另一位具有世界性影响的电影导演。1959 年，其处女作《流浪儿》敢于触及社会现实，被视为西班牙“新电影”的萌芽之作。1959 年至 1979 年，

执导的重要影片有《巢穴》(1969)、《安娜和狼》(1972)、《姑息养奸》(1975)、《妈妈一百岁》(1979)等。这一时期绍拉受布努埃尔的影响，在艺术上采用隐喻、象征、比拟等手法，委婉地讽喻现实，抒发情感。1980年，绍拉的创作进入了新阶段，脱去了隐喻的外衣，直接地表达自已的喜怒哀乐，他在电影的民族性、观赏性、艺术性的结合方面进行了大胆的探索。《血的婚礼》(1981)、《卡门》(1983)、《着了魔的爱》(1986)被称为绍拉的“舞剧三部曲”。这一时期的影片充满了激情与活力，通俗易懂，热烈奔放。绍拉90年代的重要作品有《弗拉门戈》(1995，纪录片)、《探戈》(1998)、《戈雅》(1999)等。

五、苏联的“新兴电影”

20世纪40年代后半期，苏联文艺政策严重制约了电影创作，影片产量持续下降，到50年代初，低到只有六七部的可怜数字。银幕上公式化、概念化的作品越来越多，特别是出现了神话领袖人物、宣扬个人迷信的作品，如违背史实歌颂斯大林的《攻克柏林》(1949)。1953年，斯大林去世后，银幕上开始出现了真正有艺术生命力的作品。影片产量急剧增长，到1962年已达104部。从50年代中期开始，普通人成为银幕的主人公，过去那种人为制造的超人式的人物、所谓完美无缺的理想主人公消失了，代之以广大观众在生活中随时可见的、非常熟悉的人物。电影创作在体裁和样式上也有了突破，出现了各种风格、各种类型的影片，如歌舞讽刺喜剧片《狂欢之夜》(1956)，抒情喜剧片《忠实的朋友》(1954)，以人物性格和心理刻画为特色的革命历史题材影片《第四十一》(1956)，抒情风格正剧片《生活的一课》(1956)、《滨河街的春天》(1956)，还有大批不同风格的战争题材影片如《雁南飞》(1957)、《一个人的遭遇》(1959)、《士兵之歌》(1959)、《伊万的童年》(1960)等，再加上大量涌现的惊险片、儿童片、古典文学改编的作品等，形成了一个多姿多彩的电影局面。

从1935年到1953年，苏联电影界几乎没有出过一名青年导演，但在1958年到1962年间，就涌现了75名青年导演。新生力量推动苏联电影走向变革，西方某些评论家就此得出苏联电影出现



↑图25 《雁南飞》

了“新浪潮”的结论，但实际上，这一时期的苏联电影，除个别导演的影片（如塔尔柯夫斯基）之外，与欧洲的“新浪潮”等现代主义电影有着本质区别，只是与前期苏联影片相比，在主题表达，特别是电影语言方面有了不同的特点。如，《雁南飞》的女主人公是个很平凡、很普通的女孩，性格上有明显不成熟的地方，她在战争中的遭遇与创伤，无疑更具有真实性。（图25）《雁南飞》是苏联“诗电影”的代表作，通过一系列“情绪段落”，追求一种诗意的境界，摄影带有强烈的情绪色彩，如，创造性的摄影将战士鲍里斯的牺牲场面升华和诗化了，使他临死前一刹那的情感波动被表现得激动人心。

安德烈·塔尔柯夫斯基是60年代苏联出现的一位最具独创风格的青年导演，被称为“银幕诗人”。他生于1932年，以1961年国立电影学院的毕业短片《压路机和小提琴》初显才华，1962年，故事片处女作《伊万的童年》一举成名，之后，编导了《安德烈·鲁勃廖夫》（1966）、《太阳系》（1972）、《镜子》（1974）、《潜行者》（1979）、《怀乡》（1983）和《牺牲》（1986），其中后两部影片是分别在意大利和瑞典拍摄的。

《伊万的童年》表现了战争年代少年伊万的两个相互分裂的世界：现实世界，他是个侦察兵，作为战争武器而存在；睡梦中，他与大自然、人类美好情感联系起来。《安德烈·鲁勃廖夫》展现了俄罗斯中世纪苦难深重的历史，歌颂了俄罗斯民族的生命力与创造力，同时借古喻今，反省了苦难时代知识分子的

地位与立场。《太阳系》、《潜行者》都是科幻片，却着重分析人的精神世界。影片就像寓言，隐喻人与自然、科学与良知、家园与宇宙、信仰与拯救等哲理问题，被认为是70年代苏联“哲理电影”的代表作。《镜子》是一部饱含深情的反思之作，既是一部生命个体的回忆录，同时也是人类文明的“启示录”。影片由主人公对童年的回忆串起，苏联政治恐怖、西班牙内战、二次大战画面、中国“文化大革命”的场面等交织进来，塔尔柯夫斯基自觉地将个体生命与人类历史联系起来，揭示个体对历史应承担的责任。《镜子》的叙事过程充满错综复杂的迷宫，传统的时空结构完全被打破，梦境、幻觉、想象、超现实意象，以及写实段落，以思维或情绪的逻辑组织起来。《怀乡》与《牺牲》表现了塔尔柯夫斯基在异乡他国对祖国的眷恋，他对人类文明的忧患意识达到顶点，影片体现出近乎宗教殉道者的执著与勇气，但又超越了宗教，希望人们付出行动，去拯救世界。塔尔柯夫斯基将强大的人格力量灌注于作品，达到了艺术与自我的共同升华与崇高。在表现形式上，塔尔柯夫斯基大量运用隐喻、象征的电影语言，用电影形象在银幕上抒写动人的诗篇。他善于借助景物寄寓情思，特别喜欢表现风、雨、水、火等大自然景色，抒发郁积于心头的浓厚诗情。

谢尔盖·帕拉让诺夫也是苏联“诗电影”风格的代表人物，《被遗忘的祖先的影子》(1965)运用乌克兰民族文化中的隐喻、神话、符号等丰富的造型手段，以服饰、宴会、婚礼、庆典、祈祷等习俗礼仪为载体，细腻描绘远古风情和大自然的诗意节奏。著名导演罗姆的早期作品《列宁在十月》、《列宁在1918》等片，具有强烈的戏剧性和政治功利色彩，进入60年代后，推出了风格迥异、锐意创新的《一年中的九天》(1962)和《普通的法西斯》(1965)，成为开“思想电影”之先的电影导演。这一时期苏联的重要导演及作品还有：格拉西莫夫的道德三部曲《人与兽》(1962)、《记者》(1965)、《湖畔》(1970)，尤特凯维奇的《奥赛罗》(1955)，罗斯托茨基的《临风而立》(1962)等。

70年代，苏联出现了所谓的四大题材：军事爱国主义题材、政治题材、生产题材和道德题材。军事题材包括规模宏大的史诗性作品，如《解放》(1969—



←图 26
《莫斯科不相信眼泪》

1972)、《围困》(1973—1978)等，但以《这里的黎明静悄悄》(1972)为代表的将“英雄主义和人道主义有机结合”的作品成就更高，此类影片还有：《只有老兵去打仗》(1975)、《上升》(1977)、《没有战争的二十天》(1977)、《受伤的小鸟》(1977)、《自己去看》(1985)等。政治题材与生产题材过于虚假功利，艺术成就不高。七八十年代苏联电影中内容最丰富、主题最深刻、成就最高的部分是道德题材影片：有从正面肯定道德主题的影片，如《恋人曲》(1974)、《我请求发言》(1976)、《个人问题采访记》(1978)、《莫斯科不相信眼泪》(1979)等；有批判因素占主导地位的道德题材影片，如《辩护词》(1975)、《没有证人》(1983)、《青山，或难以置信的故事》(1985)等；有以人道主义为出发点，以爱人、关心人为主导思想的影片，如《红莓》(1974)、《白比姆黑耳朵》(1977)等；还有被称为“问题片”，主要提出社会问题的影片，代表性影片有《秋天的马拉松》(1979)、《中学生圆舞曲》(1980)、《个人生活》(1982)、《稻草人》(1984)等。(图26)

六、纪录电影与实验电影

第二次世界大战期间，为便捷地在战地拍摄，轻便耐用的手持摄影机迅速成熟起来。50年代末，轻便的同步录音技术也臻于完善。技术的进步为纪录电影拓展表现空间提供了可能，加之战后写实主义电影美学高涨，于是，20世纪60年代初，法国的真实电影和美国的直接电影两大纪录电影运动形成。

60年代初，人类学家让·鲁什和社会学家埃德加·莫兰首先提出了“真实电影”的概念，主张摄制者应积极参与被拍摄者的生活，采用访问甚至挑动的方法，促使被拍摄者说出潜藏的话语或做出潜藏的事情。《夏日纪事》是真实电影的第一部代表作，1960年夏天，在巴黎街道，人们被手持麦克风的玛斯琳·罗丽丹叫住并要求回答：“你是幸福的吗？”人们的反应与回答各不相同。在摄影机前，莫兰与一些采访对象交谈，又引导他们相互接触，捕捉他们之间发展起来的新关系。影片的参加者最后被召集到放映室观看拍下的影片，然后围绕影片进行讨论，讨论的情况又被录制下来。这些内容构成了《夏日纪事》。之后，属于真实电影的重要纪录片有：克里斯·马尔凯的《美丽的五月》(1963)、苏联导演丘赫莱依的《记忆》(1969)、帕索里尼的《幽会百科》(1964)、日本的《水俣》，以及伊文思在中国拍摄的《愚公移山》等。

美国同期出现的“直接电影”则主张制作者应该做墙壁上的苍蝇，静静观看，但不介入，尽可能准确地捕捉正在发生的事件，将制作者的干预或阐释降到最低限度，让真实自己呈现出来。重要代表人物是罗伯特·德鲁、阿尔伯特·梅索斯和大卫·梅索斯兄弟以及弗雷德里克·怀斯曼等人。罗伯特·德鲁拍摄的第一部影片《初选》(1960)，反映1960年在威斯康星州举行的民主党总统候选人的初选活动。之后，拍摄了《不要美国佬》及《椅子》等。梅索斯兄弟拍摄的重要影片有《推销员》(1969)、《给我庇护》(1970)、《克里斯多山谷的幕布》(1974)及《灰色花园》(1975)等。其中，《推销员》是直接电影的典范。梅索斯兄弟的影片，没有解说，没有画外音乐，全部使用同期录音和肩扛摄影，成为美国直接电影的重要代表。怀斯曼是位多产的纪录片导演，重要作品有《法

律与秩序》(1969)、《中学》(1969)、《医院》(1970) 和《基础训练》(1971)、《肉类》(1976) 等。

"真实电影"与"直接电影"有着明显差异,"直接电影"的摄制者手持摄影机处于紧张状态,等待事件的发生,"真实电影"则试图促成事件的发生;"直接电影"的拍摄者不希望介入到事件中去,而"真实电影"的拍摄者则往往是参与到事件中去。二者都试图借助摄影机观察与理解世界,只不过方式方法殊异罢了。

二战后,随着电影机械的轻便化,制片成本大大降低,使实验电影制作成为可能。数量众多的电影俱乐部,在欧美的城市与大学里兴起。随着纽约取代巴黎成为现代艺术的首要中心,美国也成了实验电影的主要阵地。大约自1960年起,在美国形成了一个以反对好莱坞为共同立场的广泛的制片阵营,大致可划分为四个主要流派:即个性派和自传体派、"幻影派"或神话派、新达达主义派以及结构主义派[①]。他们的共同特点是突出视觉形象,反对"叙述性"的作品,因而,实验电影有时也被称为"非叙事性"电影。

美国很大一部分实验电影采用自传体,记录私人的、自己亲身经历的事情,相当于以电影形式表现出来的日记。代表人物是乔纳斯·梅卡斯,1967年起,他开始拍摄大型自传体影片《日记、记录和速写》,包括了他从1949年来到美国后每天所拍下的电影素材。开篇的题目叫作《马戏团记事册》(1967),1970年拍摄了《日记》的第九至第十四章,取自他在纽约的后期生活,1976年的《完了、完了、完了》,以朴素的、个人经历的连环画形式描绘他从立陶宛流亡到纽约最初几年的生活情形。梅卡斯在1971年将返乡探亲的素材拍成《立陶宛记游》,作为他的《日记》系列的一部分。拍摄"自传体"影片的,还有泰勒·米德《欧洲日记》(1966),斯坦·布雷克海奇的部分作品。

所谓"神话派"源于欧洲的超现实主义传统,用电影来表现自己的主观经

① [德]乌利希·格雷戈尔:《世界电影史》(下),第七章、"北美洲"的相关章节,中国电影出版社,1987。

历、回忆、幻想和梦想。斯坦·布雷克海奇是最重要的作者，1961—1964年，他拍摄了《狗、星星、人》，共分四集，神话色彩强烈，由丰富多彩的视觉主题组成。1965年，布雷克海奇将《狗、星星、人》的所有素材结合成一部大型的正规作品，产生了一部长达四个半小时的题为《幻觉的艺术》的影片。他的重要作品还有《歌曲第26号》（1964—1968）、《童年的回忆》（1967—1970）、《目击者》（1971）、《光的文字》（1975）等。肯尼思·安吉尔、格里高里·马科普洛斯、埃德·埃姆施维勒等也同“神话派”实验电影关系密切。

“新达达主义”电影是将不同方式采集到的视听片段重新剪辑，也就是说重组他人已经完成的作品，借此传达或讽刺、或震惊、或联想的效果。布鲁斯·康纳拍摄的《电影》（1958），是从现成的新闻片和故事片中摘取一些片段编辑而成，他运用蒙太奇的手法，改变原素材的时间和顺序，将它们重新编辑成有“间离效果”的影片。斯坦·范德比克喜欢运用拼贴的手法，在1960年的《骗局》和1964年的《窒息》中，他把从杂志上剪下来的形象以奇特的方式拼凑到一起，用以强调世界上各种事物之间的联系的荒谬性。后来，他也对如何利用新闻片素材造成梦幻般的间离效果进行了研究（《梦的新闻片》1967年第1号、第2号）。

“结构主义电影”出现于60年代末，很快就发展成70年代世界上实验电影最主要的流派。这一流派主张使表现手法和情节简单化，否定电影形式之外的任何“内容”，认为只要很少几种形式构成就行了。结构主义电影的四个特点：固定的摄影机位置；频闪观测器式的“闪烁”效果；使用首尾相接的环形胶卷（即重复的原则）；从银幕上反拍影片。结构主义电影最重要的代表人物是迈克尔·斯诺，他在1967年所拍摄的影片《波长》是实验电影最重要的成果之一，这是一部纯“形式”的影片：该片共长45分钟，是由摄影机一次穿过房间拍成的，配以缓慢的、由弱到强的空旷的音响。迈克尔·斯诺的重要作品还有《←→》（又名《向后和向前》，1968—1969）、《中央地区》（1971）等。“结构主义电影”主要作者还有肯·雅各布斯、霍利斯·弗兰普顿和埃尔尼·吉尔等人。

应该承认，实验电影是一个包罗万

象、内容与风格非常芜杂的艺术现象。如，带有叙事成分的实验电影，往往侧重表现暧昧怪诞的心理活动，情节古怪，镜头扭曲，常以梦境的形式展现。特别偏爱的主题包括性爱与焦虑，其中同性恋主题及意象在实验电影中最为常见，如法国的让·热内在他的《爱之歌》(1950)中，就表现了囚犯与警卫之间的同性恋欲望。

再如，加拿大动画片作者诺曼·麦克拉伦是“抽象电影”的代表人物，他的大部分影片是用小刀或尖锐的器具(包括大头针)在胶片上直接刻划出图形，再拍摄或直接用印片机曝光，他甚至在声带上直接刻划出声迹。例如，1960年的《垂直线》，就是用铁笔与尺在35毫米的黑白原底片上刻划而成；而1959年摄制的《宁静》和《早寄圣诞卡》则是用小电锯(牙科医生用)在16毫米和35毫米的黑白底片上刻下线条或图形，有的彩色是用手工直接染印的。另外，麦克拉伦也常常利用摄影机的不同拍摄速度和其他技巧，使各种静态的物品（例如一页纸、一块手绢等）动起来，以此来表现动作本身所包含的幽默感与诗意。在一些影片中，麦克拉伦则使用人体的动作，如《邻居》、《双人舞》、《慢板的芭蕾》(1972) 和《那喀索斯》(1983)都是借助于摄影机的速度变化和光学镜头的巧妙运用来表现人体动作在时间和空间内舒展过程中的微妙的美。延续麦克拉伦的方向，世界各国的抽象电影作者进行着五花八门的影像实验，这是实验电影的重要部分。

而美国“波普”画家安迪·沃霍尔，则侧重实验“持续性”和“实际时间”的关系，例如其著名影片《睡眠》(1963)，就是一部长达六小时，展示一个男人睡觉过程的影片，表现帝国大厦的影片《帝国》（1964）延续的时间更长。

第五章
东方民族电影的勃兴

第一节 东方民族电影阐析

长久以来，在西方电影史研究中，欧美的电影被当作是无可置疑的主流，“民族电影”概念本身就意味着它是作为一种特例出现在西方研究者视野中的，因此呈现出所谓的对立性。西方电影和民族电影的这种对立与其说是地域上的，不如说是文化上的更为恰当，因为正是电影媒介承载物即文化的差异，最终导致电影的内容和形式两个方面都不可能相同。在全球化时代背景下，这种文化的差异性及其对话的可能性愈来愈成为人们关注的焦点。

此外，各国采取的不同电影生产方式和管理体制，各民族电影自身观念的发展进程也都是民族电影应当研究的对象。

东方民族电影是个笼统的提法，指称亚洲地区尤其是所谓远东国家的电影。

显然，这个在西方看来同属东方的区域实际上存在着几种不同的亚文化，因此可以进一步细分，则主要包括中国（含港台地区）、日本、韩国、越南、印度等。在我们对东方民族电影进行研究时，既要寻找它们共有的东方气质，又要辨识其间存在的差异。（图 27）

↓图 27 《劳工的爱情》



应当说，电影在这些国家出现的时间都相当早，1896年传入中国、日本、印度，次年又传入朝鲜，最早的电影活动都是由西方人完成的，各国开始由本国人拍摄影片的时间为：日本1899年，中国1905年，印度约在1897—1899年间，朝鲜1919年。但是，20世纪初各国动荡的社会现实导致电影事业发展相对缓慢，也没有在国际上引起多少反响。

东方民族电影真正得到国际电影界重视是在二战以后。当时国际环境日趋稳定，全球范围内经济复苏，文化交流活动也逐渐增多，一批优秀的东方电影开始被西方注意到，许多杰出的亚洲导演被推崇为大师，引得一些西方电影人纷纷学习，甚至早期黑白电影也被重新审视和研究；20世纪80年代香港商业电影的勃兴更直接影响了今日好莱坞的制作……东方民族电影获得了迟到的荣誉。

实际上，早在19世纪晚期西方艺术界就开始对东方艺术产生浓厚兴趣，电影因为是新出现的媒介，因此发生在其他艺术领域的现象在电影领域里来得要晚一些。苏联电影家谢尔盖·爱森斯坦20年代就指出，日本艺术中到处可见蒙太奇的影子，而汉字简直就是蒙太奇，这是东方艺术和电影理论较早的一次对接。

东方民族电影的崛起和各国的高度民族觉醒意识是分不开的。二战后，大批原本沦为西方殖民地半殖民地的国家获得了独立，建立了现代民族国家，这给这些国家的人民带来了极大自豪感，他们要求建设本民族的文化来确认民族身份。包括电影在内的艺术活动自然会反映这一点。①

民族觉醒、文化建设必然带来艺术活动中的自觉。对于电影工作者来说，这种自觉表现为“如何创作属于本民族的电影”、“这种民族电影是什么样子”等一系列问题。从反向上讲，“要与西方电影有所不同”是一种潜在的、共有的意识，主要针对的是以美国好莱坞为首的西方商业电影，不但拒绝好莱坞电影的梦幻叙事，而且拒绝好莱坞式的一整

① 日本电影的情况较为特殊，战前和战中受到军国政府严密检查，战败后被美军占领管制，电影业仍然受到执政当局监察。直到1949年后才逐渐复兴，在大量生产商业电影的同时，严肃的电影创作者在电影的内容和手法等方面都进行了民族化的探索并取得令人瞩目的成绩。

套创作手法和生产机制——从制片厂制度、生产流程到视听语言规则。具体到影片本身来讲，东方民族电影力图建立自身的电影语法规则。

外部环境方面，美国以大制片厂制度为核心的旧好莱坞电影体系在二战后因为经济、政治和新兴电子传媒等诸多原因终告解体，新好莱坞的电影“创作——生产——发行”体系还远未成型，对世界电影的影响大大降低，这成为东方民族电影发展的大好时机。与此同时，欧洲意、法、德等国家的艺术电影也大大启发了各国电影工作者的电影观念和思维。

同是东方民族电影，各国走的路大不相同。

中国大陆延续并发展了早期的“影戏”思维和三四十年代反映现实的传统，又融入了革命的浪漫情怀，成就了中国电影的又一个重要阶段。相比之下，台湾地区保留了较多的传统文化因素，台湾电影也形成了精致温文的整体风貌，无论言情剧还是武侠片都饶有韵致。而香港地区的快节奏现代化城市生活催生了火爆夸张的商业类型电影。陆、港、台三地的电影风格差别很明显，但仔细辨认，仍然能够发现它们都秉承了中国文化的血脉，只是沿了不同的逻辑发展，各有侧重罢了。

日本电影一方面高度关注本土的传统文化和日常生活，一方面更多地受到西方文化影响，反映到银幕上，即为过去与现实、乡村与城市、古旧与新潮的并列，这两股力量也构成了思想的矛盾和影像的张力。

印度电影独辟蹊径，其主流一直是极具民族特色的歌舞爱情片，长盛不衰。

韩国电影的发展显现出清楚的阶段特点，其中20世纪80年代的现实题材影片和90年代以来的商业片，都令人刮目相看。

那么，这些民族电影有什么共通之处呢？

最主要的，是电影中的“民族影像”。

这首先表现为特有的自然环境。无论是哪个国家的影片，都会展现本民族生于斯、长于斯的自然地域，而且大多数影片中倾向于将其美化，在单独的影片中，这样做当然首先是为了观赏性；但在整体创作中，这种做法则流露出创作者对国家民族的感情色彩。事实上，



←图 28 《城南旧事》

其他国家的观众也正是根据画面中的风景来判断影片的来历，或者反过来，带着对某个国家民族的抽象概念来观看影片并留下感性的印象。(图 28)

其次，更重要的部分当属对本民族生活方式的展示。细部如衣食住行、言谈举止，大处如家庭关系、社会交际乃至经济、政治、艺术、宗教等。优秀的民族电影能够通过一个个真实具体、鲜明活泼的生活场景，呈现人最本真的生命状态，这种状态未必美丽，但却自然天成，有着属于其自身的情感与行为逻辑和价值，从而使未曾经验这种生活的人深切理解甚至感同身受。因此，民族电影不是——至少不只是——单纯的民俗猎奇，在一定程度上，它还负载了不同文化对话交流的使命。这也是我们评判民族电影成败的一个标准。

进而是电影语言层面。各民族对空间、时间的理解，对形象、音响的塑造，叙事表情的手法技巧，等等，都有自己的一整套系统，这是早在电影诞生前就形成的传统。当他们用影像来思考和传播，形成不同的电影语言系统也是必然的。不过由于电影成长于一个国际联系空前密切的时代，所以，电影活动起步较晚的国家学习先行者、电影发达国家吸纳另一电影语言系统的做法极为普遍。

为达成相互促进的良性循环，西方电影和民族电影都需要超越狭隘民族概念，从美学与哲学层面进行对话。这种对话在大师间曾经出现，但从来不曾在主流电影活动中进行，因为电影毕竟是大众文化。

新世纪初，面对全球化的浪潮，面对新好莱坞对全球电影市场的进军，民族电影的前景是一个重要的研究课题。各国电影人都在寻求突破，或者寻找出路。中国推进了电影行业的深度改革，日本电影努力开拓现代感很强的主流电影模式，韩国电影博采众长形成了商业电影的新局面，印度电影尝试着把歌舞片同历史片等样式融合……

可以预期，在选择和探索中前行的东方民族电影将是21世纪世界电影史上的重要篇章。

第二节　日本、印度、韩国等亚洲国家的民族电影

一、日本电影的兴起

战后伴随着日本经济的恢复和高速增长，又由于对西方文明的开放性，日本电影工业迅速崛起，到50年代达到了黄金时期。据统计，1958年达到日本电影的最高票房纪录，全国影院近7500家，年度观影人次共计11.27亿人次；1960年，日本电影的年产量已超过500部，这样的繁荣景象是空前的。

1951年，日本电影发展史出现了两件大事：首先，日本电影工业投资开发了富士彩色技术和宽银幕技术，并最早出现于当年拍摄的《车夫归乡》中；同年，大映公司出品、黑泽明导演的电影《罗生门》赢得了威尼斯金狮奖和奥斯卡最佳外语片奖，树立了日本电影良好的国际声誉。这让大映总裁中田正一以及整个日本电影业开始着眼于国际市场，以异国风情的日本历史题材影片挑战美国的动作片、法国的爱情片、意大利的新现实主义电影。总体来说，50年代日本电影主要有三个特点：(1) 创作数量急剧增加，几乎每周生产两三部影片；(2) 题材样式比较多样化，历史剧、现代剧、喜剧片以及平民题材等众多类型均得以发展，同时《太阳的季节》(1956) 等青春电影也大量出现；(3) 创作队伍集约化，老、中、青多代电影人积极协作，拍摄出许多优秀的电影作品。

这个时期，涌现出多位颇有成就的电影大师。其中崛起于战后、享誉全球的黑泽明，是最重要的代表人物。黑泽明1943年以处女作《姿三四郎》一举成


↑图29 《罗生门》

名，战后他接拍了展现坚强自我的新女性影片《无愧于我的青春》、表现犯罪的《野狗》(1949)、揭示官僚政府的《生之欲》(1952)、批判企业腐败的《恶人安眠》(1960)等一系列社会问题片，尝试了文学改编的电影《蜘蛛巢城》(1957)，并以《七武士》(1954)、《蛛网宫堡》(1957)、《战国英豪》(1958)、《影子武士》(1980)、《乱》(1985)等历史时代剧而特别著名。其中1951年极具现代思维的《罗生门》最受西方的推崇。(图29)影片根据日本作家芥川龙之介的两篇小说《莜竹丛中》和《罗生门》改编而成，在一连串的倒叙回忆中，讲述了一个强盗杀死武士并强暴了武士妻子的故事。影片的特别之处是采用多重并列的叙事结构，虽然每个人都叙述同一件事，但再现版本却大相径庭，而且最后旁观者樵夫的矛盾叙述又多一重的曲折迷离。黑泽明运用纯电影化的手段，将影像空间巧妙区分为三个风格迥异的区间，代言各自不同的叙事角度和方式；同时在镜头语言方面，以惊人的娴熟姿态将移动摄影引入了日本电影的森林段落中，并设置了运动、反打、切换效果分别处理强盗、妻子和武士的叙述段落。这些现代性、开放型的电影观念，使得该片当之无愧地成为了日本电影史乃至世界电影史上的里程碑式作品。其他战后成为主力的导演，还有以拍摄《大曾根家的早晨》(1946)、《二十四瞳》(1954)等战争题材电影著称的木下惠介，以及以《键》(1959)、《缅甸的竖琴》(1956)等讽刺怪异喜剧闻名的市川。

如果说黑泽明的电影使得古老的题材充满现代感的话，那么老导演沟口健二和小津安二郎的战后电影则仍然延续着传统民族特征。沟口健二对于女性在社会中遭遇不幸的问题影片仍然情有独钟，并也尝试接触历史时代剧，拍摄了《今晚的女人》(1948)、《西鹤一代女》

(1952)、《雨月物语》(1953)、《传说中的女人》(1954)、《红灯区》(1956) 等影片。战前确立起来的"一个镜头主义"仍一以贯之，平均40秒多或者超1分钟的异乎寻常的长镜头继续，而且长镜头的运用总是和人物保持同距离、同速度，多空间变化、绝对不出现特写镜头以及全景远景的观念继续完善成熟，因此他的电影被评价为"展示了一个更为一贯的和单一的视觉风格，一个更为一贯的主题和环境，以及一个更为狭窄的情绪和情调的范围"。战后的小津安二郎的电影，仍然着重于以现代日本家庭生活作为题材，描写父母和子女或者夫妻之间的情爱矛盾关系，拍摄了《晚春》(1949)、《东京物语》(1953)、《秋刀鱼之味》(1962) 等平民影片，呈现出非常朴素的写实风格。(图30) 这些影片虽然没有激烈的矛盾冲突，但却在平淡中渗透出了日本人静形定神的茶道精神；同时低矮仰拍法、360度的拍摄空间、倾听者的拍摄角度等独特的镜头语言，以最敏锐的日常生活探索者的视野，凸显出日本民族最本质的社会心理和审美观念。其他战后继续发挥创造性的老导演，还有拍摄《女优》(1947)、《蜂巢的小孩》(1948) 等时代剧的衣笠贞之助，导演《母亲》(1952)、《浮云》(1955)、《漂流》(1956) 等平民电影的成濑巳喜男，以及在《见到烟囱的场所》(1953) 等影片中追求抒情意境化的五所平之助。



←图30
《秋刀鱼之味》

就在日本电影登上历史高峰的1960年，产业结构不合理的产业机制给电影市场带来了营业赤字，逼迫以松竹公司为领头的电影公司积极调整制作方针。于是在相对开放的背景下，60年代初日本电影掀起了挑战传统电影的“新浪潮运动”，主要的旗手人物是1959年松竹公司刚提拔的助理导演大岛渚，从处女作电影《爱与希望的街》开始，他的电影便凸显出冷静质询历史、锐利审视现实的独特风格。1960年，大岛渚拍摄了为日本电影带来全新时代精神和影像风格的电影《青春残酷物语》，着墨于一个被强暴、被迫卖淫、最后被车压死的女大学生的悲剧命运，以此来批评主流社会和国家制度；同年他针对学生反对美日安全条约的示威游行运动，创作了隐喻意味的影片《日本夜与雾》，复杂的对比蒙太奇式叙事、令人困惑的摄影机运动等特点非常突出，影片推出后，虽然受到了政治封锁，但获得了评论界的高度评价；60年代中期以后，大岛渚又拍摄了《正午暴力》(1966)、《新宿小偷日记》(1968)、《少年》(1969)、《仪式》(1971)和《战场上的圣诞节》(1983)等重要影片。其中1976年的影片《感官王国》直接涉及性和暴力主题，将60年代轰动日本的阿部定切割情人阳具的真实新闻事件大胆搬上银幕，在日本影坛引起了强烈的争议，其间关于“生与死”主题探讨的空前深度也使该片成为了日本电影史上最具另类意义的经典作品。这一时期，新浪潮电影作品众多，导演风格也各有不同。拍摄《秋津温泉》(1962)等影片的吉田喜重，以强调令人震撼的绘画式影像风格而知名。另一位政治观点接近于大岛渚的今村昌平，1958年以表现人类之间相互残杀的《无止境的欲望》一片而成为新浪潮主力，他电影中的男性往往因为反社会情结而激起行动，诸如《猪与军舰》(1961)中以黑市剩菜豢养小猪的青少年帮派分子等银幕形象，非常具有讽刺意味；之后镜头焦点转向女性，代表作《日本昆虫记》(1963)、《红色杀意》(1964)等展现了女性艰难而坚韧的生命力。除此之外，以完全无对白方式拍摄《裸岛》(1960)的老导演新藤兼人也格外引人关注。

由于利益的驱使，70年代的日本电影局限于武士片、黑帮片和软性色情片的泥沼中，再加上彩色电视兴起的冲

击，产量年均250部左右，观众人数也急剧下降，1972年观影总人数不足2亿，还不到1958年的1/6。于是各大片厂相继削减产量和投资成本，日本电影陷入了低迷期。即便如此，部分导演的个别作品在70年代还是引起了广泛关注，这包括市川崑犯罪黑帮影片《犬神家族》(1976)、深作欣二的黑帮电影《无仁义之战》(1975)、今村昌平关注暴力的《我要复仇》(1979)、黑泽明与苏联合拍的《德尔苏·乌扎拉》(1979)、大岛渚的性爱电影《感官世界》(1976)。1976年在日本本土，外国影片的票房收入第一次破纪录地超过日本国产影片；这种状况到80年代更为严峻，每年的票房榜首影片几乎都为好莱坞影片，日本国产影片上映数量还不到美国影片的1/3，日本取代了英国成为美国电影最大的海外销售市场。

这一时期，总体来说日本主流电影的生产状况比较艰难。除了以大友克洋《光明战士》(1987)为代表的部分动画长片兴起、1980年小栗康平《泥之河》获威尼斯金狮奖、1983年今村昌平《楢山节考》获戛纳金棕榈奖等著名影片之外，还有降旗康男《车站》(1981)、市川崑《细雪》(1983)、深作欣二《蒲田进行曲》(1982)、黑泽明《乱》(1985)等优秀影片。其中伊丹十三是80年代最受瞩目的日本导演，他拍摄了《葬礼》(1985)、《蒲公英》(1986)、《女税务员》(1987)等一系列嘲讽消费主义、外销市场潜力巨大的喜剧影片。年轻导演无法筹得巨额资金，只能接受低成本制作，以新人类文化和摇滚乐狂欢的庞克风味8毫米地下电影起步，而后跻身主流电影行列，包括了石井聪互的《霹雳大路》(1980)、矢崎仁司的《午后微风》(1980)、森田芳光的《家族游戏》(1983)和塚本晋也的《铁男》(1989)等。

二、印度电影的独特发展

印度素有“宝莱坞”的美誉，年平均近900部的惊人产量，相当于好莱坞的四倍，当之无愧地成为了世界上最大的电影生产国。在全球视野中，印度电影鲜明的歌舞传统散发出浓郁的民族性，但就历史而言，它也充满了世界性，在百年发展的各个阶段一直都深受着好莱坞电影的影响，一方面不断地吸收喜剧片、爱情片、歌舞片等西方类型经验，另一



←图31 《流浪者》

方面也巧妙地化用于印度独特的审美情趣中，开掘出民族电影新颖的空间。

1947年8月15 日，印度获得独立自治，当年复苏后的印度电影产量即高达283部。此后一段时间内印度电影发展处于不稳定时期，除了印巴分治带来一定的冲击，1949年中央电检评议委员会成立和电影审查法修改又带来了苛刻的审查约束。一些导演只好以远离现实的历史题材影片来应对，1948年S.S.瓦桑拍摄的超级大制作《昌卓雷卡》即为代表，片中庞大壮观的布景和绚丽多彩的歌舞场面令观众惊叹不已。之后随着市场商业利益的急功近利，印度电影日渐趋向高模式化，歌舞场面在任何类型电影中都占据主要位置，歌舞电影走向了“黄金时期”，同时形成了孟加拉语电影大量削减、印度语影片主宰市场的格局。

40年代以自传体影片《火》和爱情片《雨》等影片成功亮相影坛的拉兹·卡普尔，1951年自导自演了《流浪者》，影片以卓别林式的智慧表演方式演绎进步主题，场面富丽堂皇，演技生动，主

题歌《我是一个流浪汉》动情感人，凸显出了焕然一新的艺术风格。(图31)这部影片的出现，成为了最经典、最具代表性的印度歌舞片，也是印度电影新起点的标志。之后他又导演了《擦鞋童》(1954)、《四百二十号先生》(1955)、《一天晚上》(1956)等影片，在戏剧情节线索中巧妙插入了多首旋律流畅的歌曲，轰动一时，更加推进了印度电影中插曲配歌舞的流行风潮。卡普尔电影总以满怀理想、感人肺腑的情怀去创造平凡人物，将小人物首当其冲地推向了印度银幕中心，这种朴实的平民创作观念为印度电影注入了全新的准则。除此之外，这一时期现实主义电影大量出现，吉亚·萨尔哈迪的《我们是人民》(1951)、维吉衍蒂·玛拉的《青春》(1951)、莫凯什·考尔的《年轻人》(1951)、得·特尔玛蒂卡利的《小宝贝》(1952)等影片，都受到了观众的普遍欢迎。

这时期开始，印度电影早已有之的鲜明特征——载歌载舞的歌舞传统，便更加巩固起来。一般来说，印度电影年产800部以上，其中大约500多部属于纯歌舞电影，每部影片歌舞场面不少于3个而且每场时间不少于3分钟，其中还要安排多首的电影插曲，其余剩下的300多部影片虽然涉及爱情片、恐怖片、历史片等多种类型，但是或多或少也都要包含歌舞的场面。歌舞是印度人的生活，一定程度上也已经成为了印度电影的灵魂。它源于生活化的自然态度，基于真实内心的情感表达，亦梦亦幻的理想憧憬，绚丽壮观的想象现实，都深深地浸透在观众的心灵最深处；同时它的奔放流畅、热烈乐观，也正好契合了印度鲜明的民族精神。因此它历经时代变化，却兴盛依然。

1952年印度举办了第一届国际电影节，意大利新现实主义电影代表作《偷自行车的人》等影片让印度电影人和观众第一次了解到了美国、英国以外国家的民族电影。在此影响下，1953年印度电影出现了一批反映现实社会问题的优秀影片。比麦尔·洛伊导演的《两亩地》和《已婚的女人》非常具有代表性，前者根据泰戈尔的小说改编而成，重在关注和揭示农民与土地的关系问题；后者聚焦女性命运，探讨女性真实的生存困境，两部影片公映后反响都非常强烈。此外阿米亚·查克拉瓦蒂的《堕落的人》、德温德拉·贡雅尔的《期

待》、拉兹·卡普尔的《叹息》等影片，也都题材严肃，意义深远。同时，印度彩色影片也加入到社会影片创作行列中，除了1951年索拉博·莫迪拍摄的《章西女皇》有关反英题材之外，其他诸如印度彩色洗印片厂的阿姆巴拉尔·巴泰尔制作的《哑女》(1953)、夸加·阿默德·阿巴斯拍摄的《旅行家》(1953)、阿查利亚·阿特雷荣获总统金质奖章的《什玛姆的妈妈》(1954)等影片都关注社会问题。

50年代也是印度电影走向国际的重要时期。为了和充斥银幕的商业电影相抗衡，萨蒂亚吉特·雷伊等人发起轰轰烈烈延续到70年代的“新电影”运动。这一时期，产生了许多颇为成功的艺术电影。1950年，森达拉姆拍摄了一部发人深省的影片《嫁妆》，影片以朴实的手法揭露了印度传统习俗对女性的迫害悲剧；同年吉达尔·夏尔玛导演的《善与恶》等影片也同样提出了“为艺术而艺术”的观点。但这时候艺术电影尚没有明确的艺术定位和很好的发展。此后森达拉姆继续艺术电影的探索道路，相继拍摄了《丁丁当、丁丁当、脚铃响丁当》(1955)、《黑夜的尽头》(1956)、《两只眼睛和十二只手》(1957)、《在蓝天下》(1958)、《新舞蹈》(1959)等影片，1969年还第一次直接以“新电影”的名义摄制了实景拍摄、成本低廉的影片《布万·舒姆》。古鲁·杜特也是一位重要的导演，1957年他以浪漫喜剧《渴望》一举成名，之后1959年推出印度第一部新立体宽银幕电影《纸花》。

这一时期，萨蒂亚吉特·雷伊是成就最高、最为重要的电影艺术导演。早年担任过法国著名导演让·雷诺阿助手的雷伊，1955年以一部孟加拉语影片《大路之歌》有力扭转了印度电影的发展方向。《大路之歌》根据孟加拉著名作家比普特·普山·班纳吉的严肃小说改编而成，聚焦在一位偏远地区男孩阿普的身上，着重表现贫困农民家庭的悲惨命运，在朴实真实的写实影像中蕴含着浓郁的抒情色彩和现实主义品格，在戛纳电影节上获得“人权证书奖”，成为战后印度电影的重要转折之作。雷伊抛弃商业电影模式，批评印度电影的歌舞升平宏大场面，而坚决转向深刻的现实主义，在影片中揭示一系列的社会问题，开始自觉树立印度艺术电影的独特方向，被誉为“印度的弗拉哈迪”。之后雷

伊延续阿普的故事，1956年将他青少年生活和双亲故去的经历创作成影片《打不倒的人》；1959年推出“阿普三部曲”的完结篇《阿普的故事》，展示出他结婚成家、丧妻得子、养了爱子的成年故事。影片富有内在情节张力，又充满情感冲击力，摄影技巧也非常精湛，它的问世几乎震惊了印度影坛和国际影坛。就总体风格而言，这三部影片都是按照事件顺序平淡地讲述故事，导演排除了一切可能煽情、戏剧性的场面，而注重生活化悠然缓慢的风格，在学习意大利新现实主义的基础上更进一步。雷伊将电影的核心定义为“人类行为真实的揭露”，他的艺术根源来源于泰戈尔文学的熏陶。1961年正逢泰戈尔诞辰一百周年，雷伊摄制了感人至深的纪录电影《罗宾德拉纳特·泰戈尔》。而后将焦点转向女性，根据泰戈尔的《邮局》、《遗失的宝石》和《结局》三部短篇小说，推陈出新三段式剧情片《三姐妹》，这部影片连同获得柏林最佳导演奖的《大都会》（1963）以及获柏林最佳影片银熊奖的《恰鲁拉达》（1964），共同组成雷伊的“觉醒女性三部曲”。进入70年代，雷伊又连续拍摄了《森林里的日日夜夜》（1970）、《仇敌》（1970）和《不负责任的伴侣》（1971）等“政治三部曲”。

从1960到1972年的12年间，印度电影企业每况愈下，多数影片题材平庸无奇，表现手法公式化，缺乏逻辑性和艺术性，主要依靠陈词滥调的歌舞场面支撑。这一时期，仅有K.阿希夫投资1000万卢布、票房与美国影片《乱世佳人》相媲美的影片《伟大的莫卧尔帝国》（1960），N.拉克西米纳拉扬博得国际好评的坎拿大语影片《成长》，萨蒂亚吉特·雷伊获得国际奖项的《大都会》、《恰鲁拉达》和《主角》（1966），森达拉姆的《潜逃》（1968）和K.A.阿巴斯的《黑夜笼罩着孟买》（1968）等少数影片比较出色。

70年代，新的实验性影片纷纷出现，驱散了印度电影界庸俗商业化的气氛。1970年，T.帕塔皮拉姆·雷迪监制导演的坎拿大语影片《改革》，因揭露婆罗门保守思想和伪善本质而遭一段时间的禁映，却深受观众的欢迎，并荣获印度总统金质奖；雷伊的《仇敌》和《不负责任的伴侣》也应运而生于这种背景之下。这一时期，新电影也有了进一步的发展，B.K.克朗吉亚主持的电影金融

公司不断资助拍摄低成本、非模式化的个人化艺术电影，并积极拓展艺术电影的发行渠道，出现了坦吉·阿南德的《希尔和朗吉亚》、苏巴·拉沃的《镜子》、拉兹·卡普尔的《我的名字叫小丑》等影片，还涌现出了马尼·考尔（《一天的面包》1970）和库玛尔·沙哈尼（《魔镜》1972）等有独到创见的天才导演。1971年，印度电影年产达400多部，已超过日本，成为世界上年产电影最多的国家；1985年更是高达912部，此后国际市场进一步扩张。

1980年，甘地夫人再一次掌权，政府成立了国家电影发展局，转以发展、资助、推广非商业化的优秀艺术电影为宗旨，有时也参与国际联合制作（如1984年著名影片《甘地》）。在政府的资助下，一批年轻的导演崛起影坛，著名女导演爱帕娜·森推出了英语剧情片《桥林街36号》(1981)，女摄影师爱莎·杜妲导演了青春影片《我的故事》(1984)，阿杜尔·戈帕拉奎斯南用象征手法演绎了艺术电影《捕鼠器》(1981)，以及凯坦·玛塔推出实验性剧场风格电影《民间故事》(1980)。与此同时，雷伊、森达拉姆等老一辈导演在政府的新政策下，创作也展现出了新的活力。1985年，印度电影向亚非、东欧各国出口影片500多部，大多为爱情歌舞片，赚取了大量的外汇。

这一时期，政府也制定了一系列政策促进电视业的发展：1981年解除了对进口彩电的限制，建立了卫星电视，配备了电视转播系统，使得电视的覆盖率达到总人口的70%；80年代中期更是对电视进行人才、资源技术方面的援助，特别指定要求一批重要的电影导演投身电视电影和电视连续剧的创作中。人才的转移，电视的竞争，再加上录像带和有线电视的不断普及，80年代中期以后印度电影业进入了步履艰难的时期。虽然当时电影生产规模仍然非常庞大，产量还居世界之首，但它的名声却在世界影坛中一落千丈，电影观众急剧减少，票房收入不断降低，到1989年甚至到了95%的国产影片均无法收回成本的生存边缘。这种状况到1992年政府终止国家电影发展局对进口影片的垄断，好莱坞电影可以直接入侵印度市场的时候，已经达到了非常严峻的危机状态。

三、韩国电影

1954年韩国当局开始实行“对国产电影的免税措施”等政策，到50年代中期，韩国电影迎来了第一次中兴期。开端之作是1955年由导演李圭焕再度演绎的《春香传》，20多万的观影人数空前成功，孕育出韩国电影欣欣向荣的无限生机。此后历史片、喜剧片、情节片等多样题材并进，还涌现出了现实主义干将俞贤穆（《变迁的哀愁》1956、《误发弹》1961）、人性欲望风格主力金绮泳（《初雪》1957、《女佣》1960）、情节剧代表人物洪性麟（《星星啊在我心中》1958、《再生》1960）、锐利社会主题片核心柳炫目（《失去的青春》1957、《走火的弹丸》1961）等重要导演。

60年代初，朴正熙军事政权上台，电影状况发生明显变化。1961年严格电检制度和电影公司统一合并政策的实行，使得很多电影被禁演，多样化局面受阻。即便这样，韩国电影的产量还在努力增长，某些题材类型也得到了较好的发展。最具代表性的是催人泪下的情节片，郑镇宇《秋天来的女人》(1965)、金基丰《我的女儿金丹》(1965)、郑素影《即使讨厌也再来一次》(1968)等影片经久不衰；此外以《见习夫妇》(1962，李奉来)、《和百万长者结婚的方法》(1962，金洪植)为代表的日常生活健康喜剧，《风流爸爸》(1960，申相玉)、《向日葵家族》(1961，朴性馥)、《工资袋》(1963，金洙容)等庶民家庭影片，以及《不归的海军士兵》(1963，李晚熙)、《红围巾》(1964，申相玉)、《战争和女教师》(1966，林权泽)等战争题材影片也非常出色。另外为逃避政治动荡的现实，这一时期的韩国电影也出现了李星究《年轻人的表情》(1960)、李晚熙《黑麦》(1965)等表现年轻人颓废生活的所谓“青春电影”。

70年代初，电视的广泛普及，给电影带来了极大的冲击。据统计，1969年韩国国民每年每人观影5次的数值到1970年就急剧减少到1.5次，韩国电影开始步入低谷。在严峻的形势下，政府先后修改了电影法、恢复了“优秀电影制度”，并将外国影片的输入限额直接交给了制片公司，以鼓励本土电影的投资创作。情节片仍然是观众的最爱，李长镐《星星的故乡》(1974)、金镐善《英子的全盛时代》(1975)、文如松《沥青

上的女人》(1978)都是杰出的代表作。此外，观众层的年轻化直接促成了青春片的明显增多，李晚熙《太阳般的少女》(1974)、金洙容《我心中的风车》(1976)、文如松《真的真的我爱你》(1976)非常典型；1975年金应天《女高中毕业班》的大受欢迎，更是带来了郑仁烨《同学们！高校决战现在开始》等“中学生电影”潮流。这个时期“艺术至上主义”被年轻一辈打破，商业因素开始介入国际艺术水准的创作目标中，金基英《花女》、夏吉宗《傻瓜们的行进》、金镐善《冬天女子》等影片为韩国电影注入了新的发展活力。

80年代的韩国，就政治而言是处于动荡的年代，朴正熙政权迅速崩溃，新的军人势力登上舞台，国民民主运动与独裁政权的斗争此起彼伏。这期间，韩国电影也开始了适应时代的新变化，70年代注重大众娱乐的认识转向了“为什么拍电影”、“电影应该为我们的社会做些什么”的现实主义观念。新电影直面社会的现实，揭露不合理的现象和尖锐的矛盾，这样的潮流主要由李长镐和裴昶浩引领和主导。1980年顶着电影审查制度的严苛，李长镐拍摄了直接批判社会贫富悬殊和阶层矛盾的影片《风吹大好天》，成为现实主义电影诞生的标志；此后《流浪天涯路》(1981)、《寡妇之舞》(1983)、《傻瓜宣言》(1983)一路推进，分别触及了多方面的社会女性题材，以社会批判性著称，成为80年代韩国新电影的先锋人物。曾任李长浩副导的裴昶浩沿袭了现实主义风格，处女作《天下第一村》(1981)聚焦城市贫民题材；此后以个体人生为核心，拍摄了《那年的冬天很温暖》(1984)、《深蓝色的夜》(1984)、《喜悦年少岁月》(1987)、《上帝，您好》(1987)等现代人生系列作品，略显温情特色。

1988年，韩国发表“民主化宣言”，韩国新电影运动更加意气风发、热情高涨，新人作品进一步涌现。现实批判的视点，在朴光洙、张善宇、张吉秀、朴钟元等一批新导演的作品中得到了很好的继承与发扬。朴光洙是80年代到90年代中期最为重要的韩国导演之一，他的电影多以都市的贫民、梦想政治的社会活动家和在政治对立中受伤害的平民作为对象，以阶层隔阂、民族矛盾贯穿始终。处女作《七秀与万寿》(1988)以两个水泥匠的悲惨遭遇浓缩南北分裂的

悲剧，之后90年代在《黑色共和国》(1990)、《柏林报告》(1991)、《我想去那座岛》(1993)、《美丽的青年全泰一》(1995) 等作品中继续探索民族分裂的主题。张善宇素以理性著称，将日常生活作为创作核心，先后拍摄了《汉城皇帝》(1986)、《成功时代》(1988)、《市井小民》(1990) 等影片，在直接表现社会矛盾的同时加入了讽刺喜剧或寓言手法，不断追求风格的变化。张吉秀主要扎根于对韩国社会中美国主义的追踪和批判，拍摄了《美国，美国》(1988)、《坠落的翅膀》(1990)、《银驿》(1991) 等引人注目的作品，在影像中探寻韩国本土的文化意识。

除此之外，这个时期韩国电影最大的收获，还要数林权泽、李斗镛等老导演的新转变。林权泽被誉为"不断变化的导演"，是韩国电影发展的一面镜子。1962年他以处女作《图们江，再见》踏入影坛，虽然在80年代以前也拍摄了许多战争片、打斗片、文艺片等类型，但都不是很成功，直到1985年以国家民族的分裂和社会观念上的矛盾为契机，创作了影片《歪鼻子》之后才成功转型。此后社会现实的观念一直贯穿着他的影片，《种女》(1986，又译《替身母亲》) 聚焦传统父权体系下的女性宿命，揭示女性主体意识；《揭谛，揭谛，波罗揭谛》(1989) 从宗教角色入手，风格化地揭露社会矛盾，将韩国电影成功推上国际瞩目的焦点。进入90年代，以韩国传统"清唱"艺术为题材的影片《悲歌一曲》，更是集大成之作，空白的垂直分割、长镜头和静止摄影成就了最具有韩国特征和影像风格的作品。(图32) 李斗镛也告别以往的庸俗商业片，高举批判旗帜，在《风车啊风车》(1983)、《通往青松的道路》(1986) 等影片中对传统的家族制度、法律制度进行了尖锐的揭露，

↓图32 《悲歌一曲》



还在影片《避幕》(1980)中全新尝试了用电影化的推理手法来展现韩国传统巫术，赢得了国内外的普遍好评。

80年代韩国电影必须要面对的现状，不仅是政治的动荡和社会意识的变化，还要面临电影市场的开放后，外国影片特别是美国影片的输入所带来的激烈竞争。1985年韩国政府修改了电影法，其中外国电影的进口自由化是主要内容之一，美国电影可以在韩国直接发行。1988年，好莱坞影片《危险的关系》的上映，成为了一个真正的信号，此后美国环球、华纳、迪斯尼等主要电影公司先后登陆韩国，这给韩国本土的电影产业带来了很大的危机感。

第三节 中国民族电影的发展脉络

一、中国内地电影

中华人民共和国成立后，中国的社会形态发生了重大改变。随着战事大致结束，国家政治形势的稳定和经济的复苏，中国电影获得了飞速发展的物质条件。1949年7月，中华全国电影艺术工作者协会在北京成立，原国统区的电影人和解放区的电影工作者就此汇聚到一起。

从1949到1966年通常称为“十七年”，是中国电影的一个重要阶段。总体来看，这一时期的中国电影在民族风格的探索上、在主流意识形态的叙事策略方面，又都取得了相当成就。一些中国电影史学家如香港学者林年同等认为，中国电影民族风格的确立是在这一时期完成的。

民族风格之所以得到凸现，是和中国革命胜利后民族自觉意识和自豪感分不开的。在电影题材上，既表现为对中国历史的关注，也表现为对人民群众日常和民间生活的抒写。

1951年3月，全国26个城市举行的“国营电影厂出品新片展览月”上映了《新儿女英雄传》、《白毛女》等20部故事片和6部新闻纪录片，这一事件代表了建国初期中国电影的状况：首先，生产机构逐步国有化，电影的生产放映业实行计划经济体制；其次，影片主题随着社会形势和主流意识形态导向有了变化，由批判黑暗社会现实变为控诉旧社会旧政权，或者相应地表达对新社会新



↑图 33 《白毛女》

政权的热爱。在相当长的时间里，这两种主题的影片成为中国电影的主要部分。(图 33)

“十七年”电影中的一个重要系列是对中国革命近百年历史的回顾和反思。这一系列的影片正是前述主题与题材结合的方式之一。革命历史题材甚至上溯到鸦片战争（如《林则徐》），而更主要的还是中国共产党领导的斗争，代表作有《红旗谱》、《风暴》、《燎原》、《红色娘子军》、《平原游击队》、《董存瑞》、《暴风骤雨》等。从反面控诉旧社会的影片则可看作是革命系列的一种补充，代表作有《白毛女》、《我这一辈子》、《祝福》、《农奴》等。(图34) 实际上，这一正一反两个命题申述的是同一个思想，即

↓图 34 《农奴》





↑图35 《董存瑞》

"没有共产党就没有新中国"，这也是中国电影此时期创作力图完成的历史宏大叙事。因此，在一些影片中两个命题是先后交替出现的，以反面命题始，以正面命题终。即使《林则徐》这样的历史片，也在结尾处明示出"封建官员不可能挽救中国，人民必须自己起来斗争"。

这一意图是经由一定的叙事策略实现的，其中最突出的当属"个人成长模式"，通过某个进入历史的个体现身说法，显示革命事业的召唤力量，证明历史的必然规律。而由于个体认识上的局限性，这一过程中必然出现波折、困惑，充满戏剧性冲突的张力，当个体最终认同于历史的必然性、合理性，也就自觉成为革命队伍的一分子，获得了历史的认可。在《红色娘子军》、《青春之歌》、《董存瑞》、《小兵张嘎》等影片中都采用了这一策略，并取得了良好的接受效果。(图35)

另一个重要的系列是对当前社会主义建设的歌颂，代表作有《老兵新传》、《枯木逢春》、《李双双》、《我们村里的年轻人》、《五朵金花》等。这类作品真切反映了当时的百业俱兴的生产生活和社会各方积极热情的精神面貌，充满乐观

向上的气息，重点塑造了一批劳动者、建设者的鲜明形象，如“老兵”战场长、李双双等。令人遗憾的是，在与工农兵正面形象相对应的反面形象中，既有代表小农意识的孙喜旺，还有“亟需改造思想”的知识分子，如《老兵新传》中的老农学家和《枯木逢春》中的医学家。高扬一方贬抑另一方，原本是戏剧化故事片叙事的需要，无可厚非，但把知识分子作为对立面，却是当时的中国社会和文艺选错了对象。

1955 年到 1958 年之间，喜剧电影获得了一定发展。首先是对官僚主义作风和不良倾向进行批评的讽刺喜剧，以吕班导演的《新局长到来之前》、《不拘小节的人》等为代表，由于政治分寸不好把握，后来出现了只表现社会光明面的歌颂式喜剧或生活小插曲式的轻喜剧，如《今天我休息》和《五朵金花》等，以夸张、巧合、误会等手段制造喜剧效果，成为中国电影史上独特的创造。

前面这些样式的影片，都表现出中国民间传统叙事美学的特点，大致上，一是追求戏剧冲突性，故事性强，曲折动人；二是平直发展的线性叙事，通俗易懂，为大众喜闻乐见；三是取材贴近生活，无论影像、配乐还是表演，都带有中国民间特有的气息，质朴鲜活。工农兵形象序列更是中国电影从未有过的。此外，少数民族题材的影片也是中国民族电影的重要组成部分，《五朵金花》、《阿诗玛》等影片表现了少数民族独特的历史和风土人情，兼以优美的舞蹈、音乐，动人的传说，为中国电影带来别样的风情。而反映西藏解放的影片《农奴》（李俊导演，1963）更充分发挥了黑白灰色彩的造型潜力，构图大胆，呈现出粗犷、凝重的美，成为中国黑白影片中的经典。

与戏剧化电影叙事相对的，还有少数诗意浓郁的电影作品，情节相对淡化，以画面的精美见长，有意吸收化用古典诗词的意象和文人画的造型特点，表现出中国传统美学的另一种面貌。其中以《林家铺子》（谢添导演）、《早春二月》（谢铁骊导演）成就最高。（图 36）

还应当提及的是惊险片，题材是建国初期同残余反动势力斗争的故事，如《羊城暗哨》、《冰山上的来客》等。这些由军警、特务、枪战等情节要素组成的叙事，实际上成为当时强调观赏性的一种类型。



←图 36
《林家铺子》

由于“十七年”间国家政治生活的缘故，电影事业发展同时也屡遭挫折，多次起落。早在1951年，国内即展开了对电影《武训传》的大批判。这部影片由孙瑜编导，着力颂扬明代农民武训忍辱负重为农民兴办义学的艰辛，在历史观上确实存在问题，格调不高。但批判却早已超出了文艺创作的界限，上升为政治斗争。类似的政治冲击波“十七年”间有4次，愈演愈烈，终于在“文革”登峰造极。

“文化大革命”的10年也是文化事业极度萧条的十年，中国电影更是备受摧残，大批电影工作者被迫害，老影片被禁映，数年间没有新作问世。

1969年到1972年，江青选定的八个“样板戏”被陆续拍成电影，其中现代京剧5部——《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》，芭蕾舞剧2部——《白毛女》、《红色娘

子军》，还有1部是《钢琴伴唱〈红灯记〉、钢琴协奏曲〈黄河〉、革命交响音乐〈沙家浜〉》。于是出现了几年里八亿人口看八部样板戏的局面。（图37）

样板戏延续了“十七年”革命历史题材影片的情节模式，而为了符合江青等人的“三突出”论——“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物”，在塑造人物的手法上做得更加极端，即所谓“敌远我近，敌暗我明，敌小我大，敌俯我仰”。

样板戏集中了当时最好的演员和技术力量，保证了很高的表演水平。在把原来戏剧舞台艺术转化成电影方面，电影工作者也绞尽脑汁，做得相当成功。再抛开政治立场，从主流意识形态影片的叙事和造型策略来看，在不同时期、不同国家的主流电影中（特别是好莱坞）都可以找到和样板戏电影相类似的基本理念。这些都是今天研究“文革”电影应当重视的，只不过样板戏电影因为过于突出政治色彩，走向了极端和教条，甚至连人物的感情生活都成为禁止表现的对象，这都违反了艺术创作的规律和电影媒介的特性。

直到1973年，电影受到的管制才略为减轻，又开始生产故事片，但绝大多



一图37 《红色娘子军》

数仍然抱持着“三突出”原则，水准远远不及“十七年”电影。稍稍有所突破的几部影片如《创业》、《海霞》，都遭到不同程度的打击，《海霞》甚至需要通过政治局的审查。（图38）



↑图38 《创业》

1976年“文革”结束，被封杀的老电影得以重新放映，新电影陆续问世，而中国电影真正复苏是在1979年，生产的故事片达到51部，影片题材风格趋于多样，艺术水准较高，这一年的观影人次为293.1亿，创下历史最高纪录。

1. “新时期”开始时电影创作的一个重要现象是中国电影新老几代导演同时活跃在影坛上。①

老一代导演延续了革命历史题材影片并取得新的突破，如汤晓丹导演的《南昌起义》、《廖仲恺》，成荫导演的《西安事变》，王炎导演的《从奴隶到将军》等。这批影片或选取重大历史事件，或讲述主人公一生的沧桑经历，历史获得了丰厚深沉的蕴涵，人物也不再是简单

---

① 中国电影人“代”的划分大致如下：20世纪二三十年代郑正秋、张石川等中国电影的拓荒者为第一代，三四十年代崭露头角的孙瑜、吴永刚、蔡楚生、费穆等人为第二代，五六十年代的郑君里、谢晋、水华、崔嵬等人为第三代，70年代末80年代初步入影坛的谢飞、张暖忻、郑洞天等为第四代，80年代中前期横空出世的第五代电影人以陈凯歌、田壮壮、张艺谋、黄建新等为代表。第五代现象过后，中国电影进入了多元发展的时期。

的脸谱，表现出一定程度的反思意识，其主题的深度和广度都超越了“十七年”的模式。

谢晋无疑是“新时期”最重要的导演，多产而且多精品。他的《啊！摇篮》、《天云山传奇》、《牧马人》、《高山下的花环》、《芙蓉镇》等一系列引起强烈社会反响的影片贯穿了“新时期”。谢晋影片多取材民众关注的社会问题，如对“文革”的反思等，由于采用了平民化视角，虽然主题深刻但并不高高在上。在叙事上和视听语言上谢晋都选取了最易为观众接受理解的方式，同时又追求细致精美；尤其擅长通过温情脉脉的情节和细节感动观众，收到潜移默化的效果。在谢晋的影片中，中国传统的伦理观念和美学意识都表现得较为突出，因此受到广大观众的热烈欢迎。

2. 随着对外开放的进程，西方电影的一些创作理论和美学思想开始传入，对中国电影产生影响，而且越来越大和深入，这是以往中国电影史上不曾有过的。

同为1979年出品的《小花》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》等3部影片，以其大胆的选材、尖锐的思想和新颖的电影语言引起了人们的注意，成为第四代电影起步的标志。在电影观念和技巧手法等方面，第四代电影人明显受到西方现代主义电影思潮的影响，特别是意大利新写实主义和法国新浪潮。



→图 39 《小花》

(图39) 这种影响非常明显地表现在他们的创作中，如《小花》（黄建中导演）使用黑白和彩色两种色调营造出现实和心理相分离的两个叙事时空，强调了人物对事件产生的心理感受等。升降格摄影、变焦镜头、无技巧剪辑等“时新”手法，一时成为许多电影人的偏好。

然而，第四代电影人早年接受的教育和人生经历又决定了他们不可能完全认同西方现代主义决然叛逆、虚无悲观的思想，而是必然表现为中国的影像。第四代电影的代表作《沙鸥》（1981）和《邻居》（1981）相当突出的显现出这两方面。《沙鸥》描述了一位女排运动员的奋斗和求索，导演张暖忻自觉地实践了欧洲纪实美学和新浪潮运动的精神，努力追求一种真实可信、同时又富有哲理和诗意的纪实风格，而充满全片的仍然是中国式的爱国激情和自强不息的信念。《邻居》（郑洞天等导演）在如实展现普通民众生活方面做得更加到位，却仍能看出早期中国市民生活题材影片的痕迹。(图40) 在第四代电影人那里，即使长镜头这种标志性的纪实风格影像也不单单是被用来写实的，它实际上还被用来抒发当时中国电影人（尤其是文人气质较重的）对现实、对历史的复杂感情——幻灭，留恋，怀想和反思。这种情绪在忆念故都的《城南旧事》（吴贻弓导演，1982）和回想知青生活的《青春祭》（张暖忻导演，1985）中表露得更加明显。



↑图40 《邻居》

吴天明和谢飞也是第四代电影的代表人物。吴天明导演的《人生》和《老井》把目光再次投向农村，却表现了苦难、落后乃至愚昧的一面，对中国农业社会的历史和未来进行了思考，影像风格扎实厚重。谢飞导演的《湘女潇潇》、《本命年》和《香魂女》等影片，则另有一种细腻内化的风格，他没有突出故事的戏剧性，而是透过精心刻画生活的各

种场景和细节，深入人物内心深处的苦涩和矛盾，传达出更加深沉内敛的人文情怀。

3. 继第四代之后，更加自觉地进行影像探索和文化反思的当属第五代电影人。

1984年，张军钊导演的《一个和八个》问世，马上引起了电影界的高度关注。影片造型高度风格化，色调近于黑白，光影反差强烈，大量画面静态，构图不规则，富有很强的视觉张力隐喻性，很少使用对白。英雄蒙冤，土匪抗日，这样的情节更是一反过去的革命历史题材模式，却真切揭示了人性和历史的复杂性。

↓图41
《黄土地》



同年陈凯歌导演完成的《黄土地》被认为是第五代电影的经典，更加成熟大气。八路军顾青到一处村子里采集民歌，住进了一位老汉家。老汉的女儿翠巧被顾青描述的新生活打动，要求顾青带自己离去，顾青婉言拒绝。翠巧出嫁了，她不堪忍受，在一个夜里渡黄河去找顾青，被河水吞没。顾青再次来到村子，求雨的人们正向龙王庙涌去，翠巧的弟弟逆着人群向顾青跑来……“黄土地”是影片中不容忽视的重要角色，大面积暖色的黄土把人物衬托得非常渺小，隐喻着大地和人不可分割的密切联系，同时象征了传统的巨大力量对人的压抑，于是生命的渴望和脆弱都得到了同样的强化。(图41)陈凯歌有着强烈的历史感和诗人气质，这使他的影片总有一种史诗冲动和精英意识。在《孩子王》、《边走边唱》等影片中，陈凯歌延续了对中国文化的思考，成为中国电影界的少有的思想者。

田壮壮导演的《猎场札撒》取材于草原牧民的生活，通过古老神圣的民族仪式，默默昭示他们同草原的关系，他们的生命状态。

显然，第五代电影人对民族、文化、中国电影等命题的思考是高度自觉的，也是深刻的。他们努力为这种自觉和深刻的思考寻找一种适合的电影语言，并逐渐形成了一些模式：空间上偏爱农村和偏远地区，时间上偏爱过去和历史，叙事具有寓言的特点——这种寓言往往指向民族的命运，戏剧性弱化，突出影像的造型性和象征意义。

这些特点在张艺谋的电影创作中得到突出和强化。1987年，摄影师出身的张艺谋导演了《红高粱》，这部影片虚构了一个“我爷爷、我奶奶”轰轰烈烈生活的故事，赞颂了无拘无束同时也无法无天的原始生命力。影片创造性地使用了北地民居、劳作、民间音乐等元素，以大写意的手法化出一个似真实幻的民俗世界。同前期第五代作品冷峻思辨的深度相比，《红高粱》如同一场狂欢游戏，它的出现实际上标志着作为整体的第五代电影人已经分道扬镳。1988年《红高粱》获得柏林电影节金熊大奖，一定程度上提升了中国电影的国际知名度，但也引发了国内大量模仿之作。(图42)



↑图42 《红高粱》

从另一个角度看，张艺谋的成功反映了中国电影的现代化进程与世界潮流接近，这是历史的必然。然而，在全球化步伐日益加快的时代，今后如何确认中国电影的民族与文化身份，却成为中国电影人的新课题。

4．20世纪80年代末以来，国家重点建设的“主旋律”影片创作也有了新的突破。

首先在电影制作方面更加精良。革命战争题材影片如《大决战》(3部6集)等，场面蔚为壮观，细节丰富饱满，逼真地再现了战争的激烈和残酷。后来的《冲天飞豹》、《横空出世》等影片则开始运用数字技术等特效，更具观赏性。

其次，在对人物的塑造方面摆脱了过去的脸谱化，赋予历史风云人物更真实的情感和生命。在《巍巍昆仑》、《周恩来》等许多影片中，领袖人物走下神坛，具有普通人的喜怒哀乐，这非但没有减损他们的光彩，反倒增加了亲切可感的人格魅力。《开国大典》中的蒋介石、《大决战》中的林彪、《开天辟地》中的陈独秀，这些过去绝对的反面人物现在也被还原为有血有肉的人物，得到了更加科学公允的评判。

再次，叙事方面形成了一些新的模式。在人物传记片《焦裕禄》和《孔繁森》等影片中，主人公不再是建立伟业的英雄，也没有中心事件和矛盾冲突，代之以对恶劣环境的表现和对繁重艰难的工作的细节刻画。主人公明白自己的努力没有补报，但仍然鞠躬尽瘁，死而后已，影片也就没有圆满结局。这种情节安排颠覆了“十七年”的乐观模式，具有强烈的悲情色彩。这一系列影片的出现，恰好象征了国家建设进程中遭遇的困难阶段，对信仰进行反思和确证，并以富有巨大感召力的人格为核心完成另一种方式的意识形态话语传达。

二、中国香港地区电影

1949年之后，香港电影真正告别上海电影母体，走上快速独立发展的道路。这一时期，粤语片和国语片并行竞争，香港影坛出现了欣欣向荣的局面。

粤语片方面，新联、中联公司吸收了“粤语片三杰”秦剑、李铁、李晨风和吴楚帆、红线女等演员，以《败家仔》、《家》、《危搂春晓》、《人海孤鸿》、《可怜天下父母心》等一系列制作严谨的粤语片，并发掘了《宝莲灯》、《帝女花》等粤语戏曲片，以及“黄飞鸿电影”。国语片虽然数量不如粤语片，但制作规模、艺术质量远比粤语片优秀。长城公司擅长拍写实题材；凤凰公司以朱石麟为创作核心，有计划地推出了《一板之隔》、

《乔迁之喜》等优秀影片。但拥有国语片绝大部分市场的还是邵氏公司，不仅《貂蝉》、《人鬼恋》、《江山美人》等一系列国语片叫好又叫座，而且有效抢占和发掘粤语片、闽南语片市场。李翰祥是邵氏核心导演，1958年以黄梅调电影《貂蝉》震惊港台影坛，之后《江山美人》、《梁山伯与祝英台》、《七仙女》继续风靡东南亚，掀开长达20年的戏曲电影热潮。1963年李翰祥来到台湾，以《状元及第》、《西施》等片为台湾电影迎来民营制片的黄金时代，70年代重返邵氏后，又以《火烧圆明园》、《垂帘听政》等片引导香港风月片和宫闱片潮流。(图43)

60年代以后，香港电影由武侠电影主宰，相继经历了新派武侠片、李小龙真功夫片和喜剧功夫片三个阶段。这一过程中，香港电影也全面转型，走向国际化、品牌化和明星化。

1966年，邵氏公司相继推出张彻导演的《独臂刀》和胡金铨导演的《大醉侠》，标志着新派武侠片正式诞生，张彻和胡金铨成为两大旗手人物。《独臂刀》使得张彻成为香港电影史上第一位“百万票房导演”，之后他连续推出《金燕子》、《报仇》、《仇连环》、《洪拳与咏春》等武侠片，并以《马永贞》开掘上海滩类型片。张彻影片所有的主角都是男

↓图43
《垂帘听政》



性，强调男儿情谊、男性豪气，注重义气和“士为知己者死”的侠义精神，“阳刚风格”显著标识。张彻影片崇尚激情浪漫、酣畅淋漓的暴力美学，素有“血肉和死亡之舞”的美誉，“盘肠大战”是最重要的招牌。胡金铨早年以主演《江山美人》出名，之后与李翰祥联合导演黄梅调影片《梁山伯与祝英台》，1966年后来到台湾，导演了《龙门客栈》、《迎春阁风波》、《侠女》等经典影片，将新派武侠片推向高潮。胡金铨强调“文人化”的艺术品格，他的影片受戏曲影响较深，以严肃的历史质感见长，将确切的史实有机地结构在故事情节中，注重空灵纯粹的绘画意境，影像构图具有鲜明的传统绘画中的留白、写意等特点，人物造型具有独特的动态美，并强调剪辑中的动静相间的节奏感，开创出具有强烈诗化韵味的作者式武侠电影类型。

1971年，李小龙主演了罗维导演的《唐山大兄》，片中受到外国人歧视、最后无奈反抗的华人形象以及真实搏击的动作效果，标志着香港武侠电影转向拳脚功夫片，也标志着李小龙式“真功夫电影”的开始。1972年李小龙主演代表作《精武门》，同年又推出自编自导自演影片《猛龙过江》，1973年，主演了好莱坞与香港合作的《龙争虎斗》，同年在拍摄《死亡游戏》时意外猝死。李小龙的影片注重徒手搏击、实战效果，他成功地将香港武侠功夫电影带入国际影坛，创造出香港电影的一次高峰，并促使香港武侠片由导演时代进化成为明星时代。李小龙死后，很多武侠电影刻意地学习李小龙，形成了香港武侠电影的一个低潮。期间产生了以桂治洪《大哥成》为代表的粤语暴力功夫片，刘家良《陆阿采与黄飞鸿》、《神打》、《洪熙官》为代表的、继承50年代黄飞鸿电影侠义精神的正统功夫片，以及以楚原《流星蝴蝶剑》、《天涯明月刀》为代表的后新派武侠片。

1978年袁和平导演、成龙主演的《醉拳》问世，标志了喜剧功夫片的诞生。片中的黄飞鸿变成了一个现代式的、贪玩好动、单纯善良、可爱又可气的顽皮小子，师徒关系也变成了有叛逆有调戏又有尊重、是师徒更是朋友之间的新型模式，开创了继李小龙之后的又一次“武侠片热潮”。此后成龙陆续编导演《师弟出马》、《警察故事》、《A计划》等系列影片，将功夫喜剧进一步推向现

代化和国际化。此外，麦嘉吸取了卓别林喜剧特点，以《老虎田鸡》开创了平民化、卡通化、智慧化喜剧样式。(图44)

这个时期，唯一能与喜剧功夫片抗衡的只有许冠文代言的“市民喜剧片”。1974年编导演处女作《鬼马双星》一举成功，之后1976年《半斤八两》、1981年《摩登保镖》、1984年《铁板烧》、1985年《天才与白痴》、1988年《鸡同鸭讲》等影片都屡创票房奇迹，获得极大的成功。许冠文喜剧常常能够把握市民心态，真正从小市民关注现实、幻想现实的视角出发，通过塑造处于弱势、但渐渐变强的底层小人物的形象来迎合观众；而且常常能够从特定的行业特点出发来结构故事，深受观众欢迎。

1979年，章国明、徐克、许鞍华、翁维铨不约而同推出《点指兵兵》、《蝶变》、《疯劫》和《行规》，分别以未来主义武侠片、悬念推理片、警匪片、帮派片等类型样式，震撼香港电影界。这标志着香港电影新浪潮运动正式诞生。随后严浩《咖喱啡》、谭家明《名剑》、方育平《父子情》、余允抗《凶榜》等一批新人新作相继推出。新浪潮将深刻的社会写实成功地包裹在主流商业电影类型中，以新颖的电影语言、叙事风格和艺术理念来改造传统电影，极大地提高了商业电影的品质，它对以后香港电影发展起到了至关重要的推动作用，但作为一个群体化运动到80年代中期就基本结束了。



↑图44 《警察故事》

新浪潮期间，最值得关注的是徐克和许鞍华这两位“双子”并行的人物。1978年，徐克拍摄武侠电视作品《金刀情侠》一举成名，1979年执导新浪潮经典作品之一的、将科幻与武打相结合的《蝶变》。之后，1983年徐克引进好莱坞电脑特技制作《新蜀山剑侠》，开创香港科幻、神怪武侠电影的新潮流。1984年创办徐克电影工作室，之后拍摄了《上

海之夜》、《打工皇帝》、《刀马旦》，并监制了吴宇森的《英雄本色》、程晓东《倩女幽魂》系列、严浩的《棋王》，开创现代枪战片潮流。90年代又引领起“老片新拍”的创作热潮，不仅拍摄了《笑傲江湖》、《黄飞鸿之狮王争霸》等多部武侠片，还改编了传统民间故事《梁祝》和《青蛇》。2000年监制了将时尚真人与漫画人物结合的喜剧片《老夫子》，2001年又以纯视觉游戏的神怪武侠题材影片《蜀山》开创了香港电影特技制作的新纪元。

许鞍华是香港具有人文气质和文化思考的导演，她的电影往往以严肃主题、冷峻风格、敢于尝试不同类型、商业与艺术共融等特点而闻名。她1979年拍摄新颖独特的处女作《疯劫》之后，1980年推出当年票房奇高的鬼片《撞到正》，掀起了80年代鬼片热潮；1982年越南题材影片《投奔怒海》引发政治电影潮流；1984年《倾城之恋》成为80年代后期《胭脂扣》等一批怀旧电影风起云涌的源头之作；1990年以自传体电影《客途秋恨》摸索女性电影特质。1994年之后，又陆续推出悲喜剧家庭伦理片《女人四十》、爱情文艺片《半生缘》、政治史诗片《千言万语》等优秀作品，新世纪初年又分别以《幽灵人间》和《男人四十》延续新鬼片热潮和人文探讨。20年间，她不仅大胆地涉及了鬼怪片、爱情文艺片、家庭伦理片、政治片等多种类型，成为新浪潮运动中最游刃有余的女性导演。

这个时期，香港电影的突出成就还是类型片创作。武侠功夫片仍是首选。1982年张鑫炎执导、李连杰主演的影片《少林寺》再一次带动起香港影坛争拍“真功夫片”热潮。之后徐克以现代方式重新演绎传统题材，《笑傲江湖》系列、《新蜀山剑侠》等影片将刀剑武侠片推向现代视听“神话”。在现代技术的参与下，武侠功夫片也变身成几个新类型。首先是现代枪战片。1986年开山之作——徐克监制、吴宇森导演的《英雄本色》公映带来了全新视听经验，之后吴宇森《英雄本色2》、《喋血双雄》等品牌枪战片，以及林岭东《监狱风云》、《龙虎风云》等“风云”系列蜂拥而至。90年代李仁港导演的《黑侠》和杜琪峰导演的《东方三侠》等影片，更是将现代枪战片推向国际一流的境界。其次，将真实搏击的真功夫融入警察追逐罪犯、制服罪

犯的警匪片也开始出现，成龙《警察故事》系列、《A 计划》系列最为典型。

喜剧片是第二大类型。1982 年《最佳拍档》仿效 “007” 电影，刻意设计了风流飞贼、光头神探和漂亮女警相互搭档的喜剧故事，成为轰动一时的都市动作喜剧代言。1983年《表错七日情》带动《鸡同鸭讲》、《八星报喜》等温情生活喜剧。1988 年，周星驰主演的第一部影片《霹雳先锋》叫座又叫好，标志着香港“无厘头”喜剧的诞生。《逃学威龙》、《审死官》、《大话西游》等系列影片，以调侃的语言、夸张的表演、喜剧的情节、反叛传统的独特风格，成为香港乃至东南亚文化史上一道独特景观。

鬼怪灵异片为这一时期最新兴的类型。1980 年许鞍华《撞到正》首开风气，之后洪金宝《鬼打鬼》、午马《人吓人》、



→图45《胭脂扣》

刘观伟《僵尸先生》等影片开始了银幕猛打恶鬼的热潮。80年代中期多情女鬼片代之而起，程晓东《倩女幽魂》和关锦鹏《胭脂扣》堪称“一武一文”的游魂野鬼，分别以奇诡幽异的人鬼相恋情节和哀怨动人的女鬼忠贞爱情震撼了香港影坛。(图45) 此外家庭伦理片、爱情文艺片、历史传记片等多种类型也逐渐发展，并成为香港电影多元化格局的有机组成部分。

新浪潮之后，吴宇森、关锦鹏、王家卫、陈果等一大批新锐导演赫然亮相，并以《英雄本色》、《胭脂扣》、《春光乍泄》、《香港制造》等高水准作品扛鼎香港电影，极大地推动了香港电影进入多元化格局和国际化时代。1986年，《英雄本色》的横空出世，推动了香港电影闻名遐尔的纯“男性英雄片”的创作热潮，从此成就了吴宇森香港“动作片掌门人”的重要地位。(图46) 之后吴宇森在《喋血双雄》、《喋血街头》、《纵横四海》等一系列港片中，都鲜明地一贯坚持着这种独特的“暴力影像”美学，引领香港动作电影时尚。阳刚英雄和铁汉柔情、暴力动感和枪之旋律、宗教情结和教堂决战，是吴宇森电影的三大金字招牌，呈现出突出的个性魅力，而且还启发了好莱坞“叛逆小子”昆汀·塔伦蒂诺的“血腥思维”和新暴力电影。

↓图46 《英雄本色》



关锦鹏的电影以细腻为特色，1984年，正式执导电影处女作《女人心》，成为当年香港最卖座影片之一，并被评为当年“十大华语片之一”，次年，导演《地下情》获得金像奖9项提名和两项大奖更是声名大噪。1987年，关锦鹏推出梅艳芳、张国荣主演的影片《胭脂扣》，获得台湾金马、香港金像等多个奖项。1989年之后，关锦鹏又陆续以《人在纽约》、《阮玲玉》、《红玫瑰与白玫瑰》获得金马奖的青睐，更以《阮玲玉》一片

走向了柏林国际电影节。他前期的作品主要围绕女性的情感命运而展开，成为香港女性电影的重要代表人物，1995年在纪录片《男生女相》中公开同性恋身份，从此开始了后期直接的同性恋电影阶段。1997年之后陆续推出《愈快乐愈堕落》和《有时跳舞》，2001年以纯粹“同志”爱情的影片《蓝宇》获得台湾金马、香港金像等多个奖项。

王家卫是香港电影中最具有另类个性色彩的作者型导演，1988年，他首次自编自导处女作《旺角卡门》非常成功，反英雄、反传统的独特风格轰动影坛，被评为当年“十大华语片”之一。1990年推出后新浪潮的典范之作《阿飞正传》，随意拼贴的故事、拒绝与寻找的母题、符号性的人物、躁动断裂的时空等王家卫电影中独有的风格特点尽显无遗，成为当年香港电影金像奖和亚洲影展四项大奖的宠儿。之后他的风格依然延续，陆续推出《重庆森林》、《东邪西毒》、《堕落天使》等优秀影片问鼎国际影坛，1997年之后凭借着《春光乍泄》和《花样年华》分别获得了戛纳电影节最佳导演、最佳男演员、最佳技术成就等多项大奖。

三、中国台湾地区电影

1949年春天，上海国泰电影公司派导演张英、张彻率领外景队来台拍摄影片《阿里山风云》，后来由于国民党溃逃入台、新中国成立，摄制组从此滞留台湾。于是，1949年底完成的《阿里山风云》便成为了台湾第一部自制的国语故事片，片中张彻填词的插曲《高山青》从此也代代相传，成为台湾本土电影诞生的一个重要符号。

1950年，“中国文艺协会”以“反共抗俄”为原则，掀起文化清洁运动，提出“战斗文艺运动”。同期“内政部”颁布“电影检查法及实施细则”，进步电影全面被禁映。这时期，三家国营电影制片厂“台制”(隶属新闻处)、“中制”(隶属“国防部”)和蒋经国亲自掌管的“农教”(1955年与台湾电影事业公司合并成“中影”)，纷纷抢拍《恶梦初醒》、《军中芳草》、《梅岗春回》等“反共复国”影片。反共影片的宣教和大量涌入的西片语言障碍，为本土台语电影的兴起提供了条件。1955 年歌仔戏《薛平贵与王宝钏》意外击败美片《金字塔》，旋即台语片拍摄热潮马上到来。



↑图47 《蚵女》

60年代，美国正式将台湾纳入安全体系，中苏关系恶化，大陆爆发 “文化大革命”，台湾获得了休养生息的机会。1963年，中影公司与日本合拍了两部彩色宽银幕影片《秦始皇》、《海湾风云》，因被批为“丧权辱国”，被迫改组。3 月25日，“行政院” 新闻局副局长龚弘接任总经理一职，着手整顿业务，提出了“健康写实主义”路线的制片方针，主张制片必须反映时代要求、尽量发挥人性中同情、关切等美德，引导人民向善走向光明，提供健康的精神食粮。正当这一路线受到业界普遍质疑、认为“健康”与“写实”无法融合统一的时候，1963年初李行家族独立制片的影片《街头巷尾》却为这一制片方针提供了最好的注解。影片以写实的手法，描述了一批从大陆来到台湾的小人物的日常生活，稍显苦涩却又非常温情。这是李行拍摄的第一部国语片，虽然是黑白影片，但其独特的电影视角和创新意识充分说明了这是台湾国语影片中第一部具有艺术创见的电影，同时写实温情的风格也非常符合“健康写实主义”路线的标准。

李行因此马上被龚弘聘用为中影基本导演，与李嘉联合执导中影改组后的第一部影片《蚵女》。(图47) 影片由王莫愁、武家麟主演，讲述了养蚵少女阿兰与渔村青年金水真心相爱的故事。影片将拍摄场景搬到了真实的农村渔乡，房屋帆船的简陋以及养蚵妇女朴实而泼辣的气质，都给当时的台湾影坛以耳目一新的感觉。影片海报上赫然标印着“国片起飞的巨作，向世界影坛挑战，向国际市场进军”的伟大口号，结果影片也不负重望，不仅取得了比较好的票房，而且在第十一届亚洲影展上获得最佳影片奖，“健康写实主义”路线旗开得胜。其后，李行又将视线转移到养鸭人的艰难生活中，拍摄了由唐宝云主演的影片

《养鸭人家》，获得了业界人士的普遍赞誉。

"健康写实主义"制片方针，一方面强调写实主义风格，同时又强调避免暴露社会黑暗、阶级仇恨等社会问题的核心，究实质来说，其实是对社会问题的逃避，但即使这样，还是受到了台湾当局的忌讳和阻拦。这样，中影公司及其他制片厂被迫转向，将"健康写实"改为"健康综艺"路线，开始拍摄《哑女情深》、《婉君表妹》、《悲欢岁月》等爱情片，《貂蝉与吕布》、《玉观音》、《还我河山》等古装片，《青衫客》等武侠片。1971年，台湾国语电影第一次超越台语片，真正成为台湾电影的创作主流。

这个时期，民营电影公司产量占创作总量的88%，成为台湾电影的创作主力。1962年，李翰祥在香港推出黄梅戏曲片《梁山伯与祝英台》大获成功后，翌年来到台湾成立国联影业公司，亲自掌镜《七仙女》、《状元及第》等一系列卖座黄梅故事片和古装巨片《西施》，开启台湾电影五年的"国联时代"。1965年李行影片《婉君表妹》和王引影片《烟雨蒙蒙》同时推出，空前卖座，导致了琼瑶版权的被纷抢。电影中不食人间烟火的俊男靓女，浪漫爱情正好契合了观众的口味。一下子涌现出《哑女情深》、《几度夕阳红》、《月满西楼》等数十部琼瑶电影，而且还推出柯俊雄、王莫愁等金童玉女，成就了台湾电影的明星时代。

这个时期，除了李行和李翰祥，白景瑞和胡金铨也是重要的导演。白景瑞在意大利"电影实验中心"学习电影，1963年回到台湾进入中影，1967年以处女作青春电影《寂寞的十七岁》一鸣惊人，之后拍摄了《第六个梦》、《新娘与我》、《今天不回家》等唯美浪漫的爱情文艺片。胡金铨1965年因编导新派武侠片《大醉侠》而声名大噪，1967年在台湾拍摄了风格独特、票房成功的武侠片《龙门客栈》，并且赢得了国际影坛的瞩目。值得一提的是，在60年代末国联公司破产的时候，为义助李翰祥偿还债务，四大导演联合编导了四段小故事连缀而成的影片《喜怒哀乐》，这是一部集大成的精品之作。

70年代初，台湾退出联合国、中日建交、尼克松访华以及中美发表上海《联合公报》给予台湾当局莫大的压力。1972年，蒋经国任命梅长岭接任中影公

司总经理，开始制作《英烈千秋》、《八百壮士》、《筧桥英烈传》等系列大型战争片，重塑国民党丰功伟业。同时，1973年在蒋经国直接批示下，电影检查处制定“取缔残杀、打斗、色情影片检查尺度”，全力推行电影净化道德运动，为爱国政教电影全面扫清道路。

1971年李小龙电影兴起之后，台湾电影也进入新一轮硬派时期，最出名的人物有胡金铨、古龙。胡金铨以灵幻影像、戏曲舞台化动作、浓烈禅道韵味等独特风格，创作出《迎春阁风波》、《空山灵雨》、《山中传奇》等电影，进一步开拓台湾武侠电影新境界。(图48) 古龙自1975年同名小说《流星·蝴蝶·剑》被楚原搬上银幕，他的《陆小凤》、《绝代双骄》等多部作品络绎跟上，之后他甚至自组公司、自编自导《楚留香传奇》等电影。爱情文艺是白景瑞的长项，《女朋友》、《一帘幽梦》等多部文艺片相继将琼瑶、玄小佛等女作家作品搬上银幕。1970年以处女作《庭院深深》一举成名的宋存寿，随后拍摄出轰动全台湾的家庭伦理影片《母亲三十岁》和根据琼瑶自传体小说改编的文艺片《窗外》，达到事业的高峰。年轻导演刘家昌还以《往事只能回味》、《晚秋》等影片，开创了歌唱为主、剧情为辅的歌唱型爱情文艺片。

这一时期，写实乡土片也开始新的崛起。1971年，李行告别了“三厅”式文艺爱情片，拍摄了一部独具特色的影片《秋决》。影片讲述了一个悲惨的爱与传承的故事，情节跌宕起伏，人物性格鲜明独特，有强烈的感染力和震撼力。1976年李行改编创作了完全写实风格的影片《汪洋中的一条船》。影片根据台湾十大优秀青年郑丰喜的自传体小说《汪洋中的一条破



→图48 《空山灵雨》

船》改编而成，导演围绕“人可以被毁灭，但不可被打倒”的哲理精神，将原作中郑丰喜幼时苦难的成长、青年时艰苦的奋斗以及与妻子历经万难的爱情等丰富厚重的人生故事进行合理的选择，突显出爱情发展的情节主线。影片故事真实感人，导演手法娴熟冷静，演员秦汉和林凤娇的表演细腻自然。之后，李行以实景拍摄了《小城故事》和《早安台北》。

1979年中美正式建交，1981年邓小平提出“一国两制”方针。在这样的形势下，为争取民众信任和国际支持，台湾当局以蒋经国为首的新领导集体采取了“软性”政策。1982年，台湾新闻局宣布取消“剧本先审”制度，改以完成片送检制度，并重新制定“电影分级制”。1984年，又主动降低好莱坞电影的进口配额，以打破西片垄断台湾市场的局面，支持国片的创作。这样便使得台湾电影脱离了30多年来的政治管制，创作环境有了很大的松动。

1982年，陶德辰、杨德昌、柯一正、张毅联手执导四段式影片《光阴的故事》，陶德辰细心描摹少儿世界的第一段“小龙头”，杨德昌细腻刻画少女成长的第二段“指望”，柯一正自由展现大学生活的第三段“跳蛙”，张毅深入透析现代都市生活的第四段“报上名来”。(图49) 影片彻底地打破了传统电影的模式，采用不完整的叙事、散文化的分段、开放型的结局以及清新朴实的影像风格，并且第一次引导出成长的主题和历史文化的记忆。这种独特创新的艺术风格，一下子成为了台湾新旧电影的分水岭。紧接着，侯孝贤、杨德昌、陈坤厚、张毅、万仁等一批电影人自觉精诚团结，创作出《小毕的故事》、《海滩的一天》、《儿子的大玩偶》、《玉卿嫂》等一系列新电影。



↑图49
《光阴的故事》

侯孝贤善于用电影书写历史，常常采用独特的散文式结构、淡淡的诗化叙事风格来捕捉乡村的气息，具有独特的民族韵味。1983年，他和万仁、曾壮祥合导了三段式影片《儿子的大玩偶》，他负责的第一段“儿子的大玩偶”，与另外两段“苹果的滋味”、“小琪的那顶帽子”同是台湾社会的缩影，本片因为其深刻的批判性和敏锐的洞察力而成为了台湾新电影的里程碑式的作品。(图50) 同年，他将与朱天文等人合作的剧本《风柜来的人》搬上银幕，通过描摹几个社会不良青年被迫进城打工、最后参军的生活经历，来真实呈现青少年成长过程中的彷徨、苦闷与爱情。全片长镜头的贯穿形成了独特的纪录式艺术风格。1984年，《冬冬的假期》通过记录一个男孩带着妹妹在外公家度假的过程，来探讨人与自然、与他人之间的依恋关系。1985年，他拍摄了自传体影片《童年往事》，记录了童年的阿孝随全家来到台湾，见证了父亲的病逝、祖母渴望回乡不成而陨落的过程，冷静细腻、但又真实自然地完成了一部台湾银幕历史。1987年，再以浓烈的诗情创作了影片《恋恋风尘》，乡土电影风格日臻完善。1989年，侯孝贤从乡土记忆中走出，试图走进历史的深处，创作出了台湾电影史上里程碑式的史诗巨片《悲情城市》。影片突破了历史的禁忌，第一次触及了政治敏感的台湾文化认同问题和“二二八”事件，深刻的历史解剖力和批判性，震惊了中外影坛。之后银幕历史追溯在虚拟叙事和现实纪录双重交叉的《戏梦人生》和《好男好女》中继续，《南国，再见南国》、《海上花》等影片继续推动台湾电影走向国际。



→图50
《儿子的大玩偶》

杨德昌是一位深刻的都市文化省思者，他关注普通人在现代物质围困下的真实生存状态，作品呈现出独具一格的理性风格，敏锐细腻的影像结构和深刻哲理的都市主题。1983年完成电影《海滩的一天》，以一天为时间单位，采用倒叙回忆的手法将完整的故事打碎，在不断地转换叙述视点过程中补充时空

关系，给当时新电影的创作带来了极大的震撼。1985年，杨德昌邀侯孝贤、蔡琴加盟，拍摄了影片《青梅竹马》，影片独特地将台北呈现为故事的最核心主角，参与叙事的每一个角落，解剖的力度赫然显现，被评价为“所有剖析台湾社会最具有洞察力、也最具有控诉力的一部”。1986年，《恐怖分子》大胆地尝试三条线索并列交叉进行的叙事方式，通过电话、照片等物质化的事物将一对夫妇、一个摄影男孩、一个无聊女孩联系起来，巧妙地将台北社会潜伏的危机、都市人的众生百态进行有意识地分解，最后还安排了多种假设的开放型结局，达到了前所未有的都市解剖效果。90 年代初，推出经典作品《牯岭街少年杀人事件》，聚焦60年代的台湾历史，以中学生小四在黑帮社会的影响下从优秀学生最后沦落为少年杀人犯的悲惨经历为主线，多侧面、多角度展现出帮会肆虐、白色政治恐怖的时代历史。(图51) 之后从舞台剧和青少年犯罪片的模式出发的《独立时代》、《麻将》欣然而至。2001年更是以从孩子视角和家族变迁来缩影台湾历史的影片《一一》夺得戛纳最佳导演奖。

↓图51
《牯岭街少年杀人事件》



新电影艺术成就斐然，但过于浓重的自传色彩、不重情节的叙事风格和冷静凝滞的镜头语言大大脱离了观众。1987年底，50位电影人联合发表对电影政策、媒体宣传和评论体系全面质疑的“民国七十六年台湾电影宣言”，这标志着台湾新电影运动正式结束。

第四节
其他地区民族电影的发展

一、拉美地区各国民族电影

因为美国好莱坞电影的猛烈冲击以及本国政治、经济等诸多原因，拉丁美洲的多数国家很长一段时间内电影的发展非常缓慢。墨西哥、阿根廷、巴西、古巴、智利等国的电影发展比较突出。

（一）墨西哥

第二次世界大战之后，卡德纳斯政府对电影的积极推进政策，使得墨西哥电影产量到50年代初已经增至100多部，充满活力的通俗剧、歌舞片、牛仔戏等类型影片在当时受到欢迎，墨西哥电影进入了商业生产的黄金时期，并在西班牙语国家电影输出中占据了首席地位。爱米里奥·费南台兹在1943年执导了诗意浓郁的《玛丽亚》，之后连续拍摄了《爱恋》(1946)、《潜伏之河》(1947)等反映民生疾苦的影片，呈现出突出的现实主义风格。此外，1946年移民到墨西哥的西班牙著名导演路易斯·布努埃尔，对让西班牙语之外的观众认识墨西哥电影作出了极大的贡献。这时的布努埃尔逐渐接受主流电影的观念，当年拍摄了第一部墨西哥歌舞喜剧片《大娱乐场》，之后通过自己撰写剧本慢慢注入自我的理念，1950年拍摄了取材自拉美严酷现实的影片《被遗忘的人》，对那些被遗弃的儿童表现出怜悯，该片被视为一部“墨西哥式的新现实主义电影”。此后布努埃尔拍摄了《升天》、《一个罪犯的生活》等深刻尖锐的影片，又拍摄了《鲁滨逊漂流记》、《呼啸山庄》等根据文学名著改编的电影。60年代，布努埃尔在墨西哥完成了两部闻名于世的影片《毁灭天使》（1962）和《沙漠的西蒙》(1965)，在现实主义风格中结合了拉美盛行的超现实主义神韵。

长久以来，墨西哥政府一直掌控着电影工业。进入70年代，由于右倾政府采取了解散国家电影银行、关闭重要的制作机构等措施，墨西哥电影在一定时期内产量下降。80年代初，随着新总统的上任和较开放的电影政策，墨西哥电影再度复苏，一股改编流行漫画的性爱喜剧热潮逐渐涌现，并赢得了观众的欢迎。这一时期，最出色的作品有：1984年贾迈·汉伯托·赫莫斯洛导演的墨西

哥第一部男同性恋电影《多娜和她的儿子》，以及同年保罗·雷杜根据墨西哥画家弗里达·凯洛传记拍摄、赢得国际广泛瞩目的影片《弗里达》。80年代末，政府对于电影的资助政策因为通货膨胀而结束，墨西哥电影逐渐陷入困境。

（二）巴西

50年代末，里约热内卢的一批年轻影迷由于被好莱坞和欧洲艺术电影所吸引，开始在电影院和咖啡馆聚集讨论，并撰写文章呼吁电影业改革，由此率先发起了“巴西新电影运动”。1962年，安塞尔莫·杜亚尔特导演的影片《诺言》在戛纳电影节上获得大奖，虽然为巴西电影带来了新气象，但创新意义还不够充分。1955年以新写实风格的《里约40度》一举成名、素有“新电影之父”美誉的尼尔森·佩雷拉·多斯·桑托斯，1963年拍摄出经典影片《干涸的土地》，影片以严峻的手法处理农民题材，简单朴实的半纪录式写实风格和深刻尖锐的内容表达，震惊了巴西影坛。此后很短的时间内，一些新导演大胆地尝试多样的风格化手法，拍摄出杰出的新电影剧情片。格劳贝尔·罗萨既是巴西新浪潮的理论家，也是新浪潮实践的主力，1964年他执导了著名影片《太阳国里的上帝和魔鬼》，从民俗歌谣获得灵感、将现实主义与神秘主义相互结合，传达出揭露宗教压迫和社会分裂的批判主题；1967年拍摄的《朦胧的大地》对艺术家的政治角色进行了超写实主义的风格表达，并以类似“敖德萨阶梯”的影像段落处理方式向爱森斯坦的影片《战舰波将金号》致敬。1967年巴西强硬派军人发动第二次政变，罢工抗议活动日渐升温，在这种情况下罗萨继续以电影发表政治评论，1969年之后推出《恶龙战天将》、《被砍下的头颅》等影片，以隐喻和象征的手法不断切合时事、批判政治。

70年代中期，新兴导演罗伯特·法里亚斯和卡洛斯·狄盖斯主导的安布拉影业公司，重新改组为垄断巴西电影生产垂直整合的公司。在政府增加国片放映时间和削减进口外片配额的政策下，许多导演也自觉采取贴近观众审美习惯和娱乐需求的创作方式，安布拉公司也积极地投资多元化的电影创作，使得产量迅速增加至年产80部左右。最出色的作品有：1976年布鲁诺·巴瑞特的《多娜和她的两个丈夫》，1980年狄盖斯的

《再见巴西》，以及1984年海克特·巴本克凸显拉美电影与文学关系的影片《蜘蛛女之吻》。80年代末，由于通货膨胀等原因，安布拉公司宣告破产并关闭，巴西电影走入低谷。

（三）阿根廷

随着二战的结束，阿根廷电影逐渐涌现出一批优秀电影作品。1955年，从意大利电影实验中心回国、创办纪录片电影学校的费南多·比利拍摄了短片《施舍给我一分钱》，创造出兼有批判和写实的“发掘电影”，带动了阿根廷的纪录片创作。1957年，里奥波多·托瑞·尼尔松推出影片《天使之屋》，以一连串暧昧不明的倒叙故事描摹出一个因政治、性爱、宗教压抑而忧郁沉沦的女孩形象，迷梦神秘的风格凸显表现主义的意味；此后尼尔松自组公司，拍摄了著名的《圈套中的手》（1961），该片借鉴弗里兹·朗格、英格玛·伯格曼强烈的现代电影风格，成为拉丁美洲艺术电影的重要代表。

60年代中期以后，阿根廷政治局势动荡不安，先是军人发动政变推翻贝隆政府，后是左派人士、中产阶级和贝隆追随者又联合推翻了军人政府。在这样的状况下，阿根廷以政治电影为突破，揭开了新浪潮运动的新篇章。导演费南多·索拉纳斯和奥塔维欧·赫蒂诺组成的解放电影团体生产的政治电影，是最具影响力的。1968年，他们推出了长达4小时的著名影片《酷炼时刻》，影片自觉地分成新殖民主义与暴力、解放的行动、暴力与解放三部分，饱满的影像、丰富的声音，结合现代主义的拼凑断裂叙事技巧，使得全片呈现出空前复杂深刻的风格特点，成为了阿根廷电影史上、乃至拉美电影史上里程碑式的经典作品。从这部影片中，索拉纳斯和赫蒂诺发展出了“电影作为解放的武器”的“第三电影宣言”，极大地影响了其他电影人的创作。

70年代初，面对分崩离析的阿根廷政治局势，索拉纳斯和赫蒂诺继续努力，创作了两部采访流亡海外的贝隆总统的纪录片，创办了《解放电影》的刊物，并于1972年执导了有关拉美命运的寓言性故事片《似曾相识》。1973年，贝隆政府重新上台，索拉纳斯担任独立电影制作协会的主管，赫蒂诺负责国家的电影检查委员会，他们解禁了部分影

片、开放电影检查制度、拟定了电影法。但这些电影改革随后被动乱局势所打断，许多导演纷纷逃往国外，阿根廷电影陷入了政治困境中。

1984年随着民主政府的出台，电影审查制度也极大地开放，阿根廷新电影运动蓬勃兴起。1985年，索拉纳斯通过舞蹈将悲喜剧巧妙融合，拍摄出著名的影片《探戈》，商业票房极其轰动；同年，路易斯·普恩索推出传统叙事铺陈与现代象征手法相结合的经典影片《官方故事》。除此之外，以探讨女性情感心理和生存状况为主的《卡米拉》(1984)和《玛丽小姐》(1986)等影片，也是杰出的代表作品。

（四）古巴

古巴在1959年卡斯特罗政权建立以后，电影才真正地有所发展。同年，古巴电影艺术与工业协会成立，成为被政府授权主抓电影制作、发行和放映的唯一机构，也是新兴古巴电影文化的中心；翌年，该协会创立了电影资料馆和电影期刊《古巴电影》，并主导了电影进出口业务。在它的资助下，1961—1965年间，不仅以托马斯·G. 阿莱亚《土地属于我们》、加尔西亚·埃斯皮诺萨《住房》和圣地亚哥·阿瓦瑞兹《现在》等影片为代表的、受新现实主义和纽约学派影响的一些优秀纪录片开始出现，而且《古巴在跳舞》、《青年反叛者》、《革命的故事》等近20部青年电影作品也涌现出来。此外，电影协会还广泛邀请法国克利斯·马尔凯、苏联卡拉托卓夫和叶甫图申科、荷兰尤里斯·伊文思等国际电影人来到古巴，拍摄出《要古巴！》、《我是古巴》、《古巴纪行》等优秀影片。

古巴电影既借鉴欧洲的艺术电影，也重视影片的可观赏性。这一时期最杰出的导演是加尔西亚·埃斯皮诺萨，他由意大利新现实主义出发，提出了既写实又超写实的“不完美电影”概念，并在实践中印证自己的主张。1966年，埃斯皮诺萨尝试动画短片、新闻片段和照片相结合的表达方式，在借鉴好莱坞喜剧的基础上，导演了讽刺社会片《公务员之死》，引起了影坛的极大瞩目；1967年他再次戏谑美国西部片，拍摄了喜剧片《璜昆历险记》。1968年秋天，两部政治经典作品《低度开发的记忆》和《露西亚》出现，代表古巴电影在革命后期

走向了多样性的创作阶段。前者由托马斯·古蒂瑞兹·埃列执导，影片以唐突的叙事、幻想的场面和时隐时现的内心独白作为主要手段，深刻展现出一位不确定自己是否忠于革命的知识分子的精神本质；后者由汉伯托·索拉斯导演，以古巴反西班牙殖民统治的百年艰难抗争历史为基础，结构了三个不同时期的故事，每一段都以一个名叫露西亚的女人作为叙述核心，形成独特的现代主义风格。如果说这两部古巴影片比较严肃晦涩的话，那么曼纽·奥塔维欧·高梅滋的影片《先发制人的弯刀》(1969)则简单易懂得多，弯刀浓缩了农民的艰辛，也代言着民众的反抗力量，非常形象而深刻。新兴古巴电影赢得了众多观众的欢迎，创作力度也空前旺盛，到70年代初，古巴已经生产了500多部新闻片、300多部纪录片和50多部长故事片，而且普遍获得了国际声誉。

70年代以后，由于国内经济状况不佳，古巴电影在1972至1975年间不仅放弃了现代性的实验精神，而且产量也急剧下降，每年仅生产8至10部影片。电影工作者纷纷借鉴好莱坞电影经验，拍摄一系列通俗娱乐类型片，推动市场的发展。1976年汉伯托·索拉斯导演的《智利的歌谣》是一部非常振奋人心的豪华歌舞片，影片以恢弘的场景和大胆的史诗风格开拓了古巴电影的新境界。80年代末期，随着苏联的解体，古巴失去了强大的政治和经济资助力量，电影生产陷入困境，除了一批新近导演拍摄出少量青春电影和讽刺喜剧之外，其他很多导演纷纷流亡海外。1991年，债台高筑的电影协会也被撤销和合并。

二、东欧各国民族电影

50年代末期，东欧各国的经济发展已经趋于稳定，艺术创作的自由度也逐渐扩大。于是60年代初期，波兰、捷克等东欧国家，纷纷涌现“新浪潮运动”。

（一）波兰

1896年，波兰已经有了电影的足迹，但到20世纪40年代末，电影业的发展一直非常缓慢。1955年开始，波兰的电影工业开始设立“电影创作小组”制度，亚历山大·福特、安杰·蒙克、安杰·瓦依达等波兰导演，拍出了《巴斯卡街的五个男孩》(1954)、《轨道上的

人》(1956)、《灰烬与钻石》(1959)等一系列展现波兰阴暗现实和人性弱点的影片，开创了闻名东欧的“波兰电影学派”运动。其中瓦依达是最著名的导演，他的创作对整个波兰电影的发展起到了非常重要的影响。1954年他拍摄了处女作《世代》，片中所呈现的地下抗争活动既冷峻大胆又激情浪漫，被后来的大导演罗曼·波兰斯基赞誉为“整个波兰电影从这部影片开始”；1957年，他以娴熟的技巧拍摄了充满悬疑暴力的影片《地下水道》，赋予地下抗争分子以很大的同情；1959年，《灰烬与钻石》的问世完成了瓦依达地下抗争三部曲，片中公开反对共产党的冷酷青年虽然是政治上的敌人，但手持机关枪、身穿紧身夹克、眼戴墨镜的形象却被塑造成了令观众崇拜的“英雄”，产生了骇世惊俗的震撼力。到1960年瓦依达创作《无辜的魔法师》的时候，波兰电影生产的制度已经井然有序，获得了广泛的国际声誉，但政治压迫也逐渐增强，官方审查更加严苛。

60年代，以罗曼·波兰斯基为代表的青年导演崭露头角，他们自觉摈弃了瓦依达电影中社会写实的风格，而强调一种强烈戏剧性、绚丽技巧性的表现方式。1958年，波兰斯基以短片《两个男子和一个衣橱》令国际影坛瞩目。1962年又在波兰拍摄了第一部长故事片《水中刀》，以悬疑片的模式讲述了一对婚姻失败的夫妇带一个年轻人同游大海的故事，全片情节紧凑、气氛紧张，但场景简单、风格自然，取得了非常大的成功；此后波兰斯基移居西方拍片，先后创作了《罗丝玛丽的婴儿》(1968)、《唐人街》(1974)、《苔丝》(1979)、《苦月亮》(1992)、《死神与少女》(1994)等著名影片。《无辜的魔法师》和《水中刀》的编剧杰兹·斯库里莫斯基在导演风格上更接近于法国新浪潮，他以漂泊者的核心形象进行创作，导演了《识别标记：无》(1964)、《征服对手》(1964)、《关卡》(1966)等重要影片。60年代末，“波兰电影学派运动”逐渐结束。

70年代中期，随着波兰大众对政府经济政策的不满情绪加强，波兰电影创作兴起了“道德焦虑电影”。最重要的代表作是瓦依达在1976年拍摄的影片《大理石人》，片中通过摄影机调查了一位模范工人失踪的整个过程，在揭示意识形态的同时，质疑和探讨了电影影像的

真实性主题。此外还有《高干走狗》(1977)、《漩涡》(1978)等众多"道德关怀"影片。另外，青年导演克里斯托夫·扎努西是这一时期波兰电影的代表人物。他擅长用冷静理智的眼光关注和表现波兰的现实状况，创作了《家庭生活》(1971)、《启蒙》(1973)、《电影爱好者》(1979)等重要影片。

80年代，随着工人示威运动的风起云涌，电影界出现了一种新的社会批判电影。为号召电影人以真诚的态度审视当代社会现实，瓦依达1980年拍摄了《大理石人》的续集电影《铁人》，影片以前所未有的力度和深度毫不客气地批判政府，受到了广大观众的欢迎。这一时期，波兰影坛又出现了一位被认为是自费里尼去世、伯格曼退隐后最能体现艺术电影成就的世界级大师，那就是克里斯托夫·基耶斯洛夫斯基。早年基耶以一系列电视纪录片知名，70年代中期以后进入影坛拍摄了《疤》(1976)、《摄影迷》(1979)、《盲打误撞》(1981)、《无休无止》(1984)等影片。但真正建立他国际声誉的影片是1987至1989年间为波兰电视台拍摄的10部系列短片《十戒》，并将其中的两部扩展为长故事片



↑图52《蓝·白·红》

《杀人短片》和《爱情短片》。影片充分把握住了政治变革后波兰人复杂的内心世界和情感真实，混合着宗教的虚伪和世俗的尖刻，用现代的方式演绎了欺骗、通奸、死亡、爱情等宗教主题，冷

峻而又深刻。进入90年代，基耶斯洛夫斯基相继推出了《维罗尼卡的双重生活》和《蓝·白·红》三部曲（图52），用丰富的视听魅力和深刻的主题含义，继续创造出欧洲电影的辉煌业绩。

（二）捷克斯洛伐克

捷克斯洛伐克是东欧电影事业比较发达的国家，1912年诞生了本土电影，到30年代已经成功形成了本国的电影学派，1931年还建立了当时欧洲最大的巴兰道夫电影制片厂。60年代法国新浪潮出现之后，捷克电影界反响强烈，以1962年什特凡·乌赫尔拍摄的突破常规的影片《网中的太阳》作为先导，轰轰烈烈地掀起捷克电影新浪潮运动，并且在1963至1967年间以屡获国际奖项为标志达到了艺术成就的巅峰。1963年，老一代导演杨·卡达尔和埃尔马·克罗斯采用先锋派的叙事手法拍摄了影片《死亡就是天使》；同年维拉·希蒂洛娃和加罗米尔·吉瑞斯运用直接电影的技巧，分别拍摄了影片《尝试新鲜》和《哭泣》，后者被公认为“捷克新浪潮的第一部代表作”。1964年新浪潮继续推进，杨·涅麦兹借鉴《去年在马里昂巴德》的手法导演了影片《夜间的宝石》，艾沃德·索尔姆继承安东尼奥尼的风格拍摄了影片《每天的勇气》。之后著名的新浪潮作品还有维拉·希蒂洛娃被誉为捷克最时髦的电影《雏菊——并非童话》(1967)、艾沃德·索尔姆怪诞寓言式影射捷克政治的影片《第七个白天、第八个夜晚》(1969)。新浪潮过程中，捷克电影界涌现出了一批优秀导演，最突出的是米洛什·福尔曼和伊凡·门泽尔。受意大利新现实主义和直接电影影响较深的米洛什·福尔曼，他的电影以嘲讽的写实风格和辛辣的社会批判见长。1963年处女作剧情片《黑彼得》用喜剧调侃描绘了一个彷徨困惑的捷克当代青年；1965年《金发女郎的爱情》则冷峻讽刺了一支进驻女性人口远超男性的工厂小镇的军队；1967年聚焦消防队员的心理情感拍摄了影片《消防员的误会》，表现出了强烈的纪录片技巧。伊凡·门泽尔因挑战意大利新现实主义风格，尝试全新的、极端的电影风格而著名，1966年他以性爱笑话、巧妙嘲讽和严肃主题相结合的方式，创作了影片《严密监视的火车》；之后又以《善意的夏天》(1967)、《弦上的云雀》(1969)等影片扬名国际。

捷克的美术电影在世界影坛中占据着突出的地位，早在20世纪30年代，第一批比较优秀的动画片就已经出炉，1945年又很早就建立了美术电影制片厂。50年代以后，捷克逐渐形成了自己独具一格的美术电影学派，其中杰利·特卡是布拉格动画的核心人物，他擅长用木偶和图画讲故事，创作了《皇帝的夜莺》（1948）、《仲夏夜之梦》（1959）、《捷克古老传说》（1963）、《手》（1965）等优秀作品，赢得了很好的国际声誉。卡瑞·泽曼是另一位重要的动画导演，他尝试将科幻因素、真人形象和传统的木偶形式结合起来，创作了《史前史之旅》（1955）、《发明毁灭》（1958）、《辛巴达冒险记》（1971）、《魔术师的徒弟》（1978）、《一千零一夜》（1981）等著名作品。此外这一时期，优秀的动画作品还有沃特克·杰士尼的《神仙猫咪》（1963）、杰·斯科米特的《臭氧旅馆的八月底》（1966）等影片。

1968年捷克军事镇压以后，政府对于电影的控制更加严厉，官僚和政治的禁忌使得许多导演迁居海外。此后捷克电影也进入了低迷时期，只有伊凡·门泽尔的《林边幽静》（1976）、《我的甜蜜小镇》（1986）和维拉·希蒂洛娃的《苹果游戏》（1976）等少数电影产生。1989年，伊凡·门泽尔1969年拍摄的影片《失翼灵雀》在封存20年后获解禁，这标志着捷克电影进入了一个相对开放的新时期。

（三）其他

除了波兰和捷克，五六十年代以后，南斯拉夫、匈牙利等东欧国家也先后出现了新电影运动。1962年，南斯拉夫修订了电影法案，放宽电影制作的自主权和同意电影人自组公司，这些措施直接促使了以亚历山大·培阙维克、杜桑·马克维杰为重要代表人物的南斯拉夫新电影的出现。亚历山大·培阙维克强烈呼吁创作一种能主观阐释社会权力的个人电影，1961年他以一部《两联》首开新电影风潮，之后《度日》（1963）、《三联》（1966）、《我甚至见过快乐的吉普赛人》（1967）等优秀影片陆续产生。杜桑·马克维杰的创作实验性特点明显，《人不是鸟》（1965）、《爱情事件或接线生的悲剧》（1967）、《乱世艺人》（1968）等影片充分尝试了粗俗幽默、叙事拼贴等理念。此后因为经济危机和政

治变革，南斯拉夫电影几近停滞。

1958年贝拉·巴拉兹电影制片厂的成立和1963年电影创作小组制度的实行，为匈牙利新电影的产生提供了必要的前提条件。此后新老导演并肩作战，蓬勃的创作力使匈牙利电影产量年增20部，其中米洛克·杨索是最著名的导演。1962年，米洛克·杨索以一部安东尼奥尼式的电影《神圣歌谣》崛起，之后主要追随苏联蒙太奇学派，运用群众运动和历史事件来表现匈牙利动荡的政治局势，拍摄了《一网打尽》(1965)、《红军与白军》(1967)、《沉默与哭泣》(1968)、《匈牙利狂想曲》(1978)等一系列优秀作品。此外，因《信心》(1979)走上国际影坛的伊凡·萨宝，以及以《安娜》(1981)、《给女儿的日记》(1984)、《给吾爱的日记》(1987)、《给双亲的日记》(1991)等影片功成名就的梅斯萨·罗斯等，也是70年代以后匈牙利影坛最重要的导演。

三、非洲电影的兴起

1960年大部分非洲国家获得独立，这标志着非洲正式告别了殖民时代，非洲电影业也掀开了独立的篇章。但由于贫困，大多数国家在70年代之前没有生产故事片。

塞内加尔、象牙海岸等使用法语的国家，因为电影工业获得法国合作部的资金支持和设备援助，电影发展较优越于英语非洲、葡语非洲等国家，电影工业最具规模，产生了许多非洲第一代本土电影人。其中奥斯曼·森贝纳最为杰出，他1963年运用半纪录片手法拍摄的影片《车夫》，被公认为真正的非洲第一部本土电影；此后很长一段时间内他都引领了非洲电影的发展，1972年以二战为背景描述法国军队与土著民斗争故事的影片《雷神》带动了批判殖民政权的创作潮，1977年围绕外来宗教和本土传统冲突拍摄的影片《外来者》，不仅开创了非洲电影“回归根源”的创作趋向，而且典型代言了非洲电影说书人口语叙事和写实主义风格等特点。在北部非洲，埃及电影发展是最为出色的，产生了阿布·塞夫《开罗1930》(1966)、《68号案件》(1968)、《伊斯兰的黎明》(1970)以及优素福·沙欣《土地》(1969)、《麻雀》(1973)、《浪子归来》(1976)等一系列优秀作品。

1970年，为寻求国际间的合作，非洲电影人成立了一个超过30个国家组成、以共同发展为目标的泛非电影制片人联合会。1975年，阿尔及利亚导演穆罕默德·拉克达·哈密纳聚焦本国1939至1954年间的宏大历史，拍摄了大型影片《炭年纪事》，成为第一部获得戛纳金棕榈大奖的非洲电影。1976年，南非黑人导演吉布森·肯特拍摄了影片《多长时间》，这是黑人导演的第一部非洲电影。80年代，非洲出现了一些呈现非洲当代生活的影片，其中成就最高的是1985年象牙海岸萨尔·伊卡瑞导演的《女性的脸庞》。导演索列门·西赛1989年拍摄了《光明》，影片以神秘的巫术以及水与火、大地与天空等重要的象征手段深刻探究了战争的主题和文化的反思，成为继奥斯曼·森贝纳《外来者》以来，非洲“回归根源”电影中国际间影响最大的一部影片。

四、大洋洲电影

大洋洲的电影创作，主要集中在澳大利亚。澳大利亚于1906年拍摄了极有可能是世界上第一部长故事片的《凯利帮的故事》，但由于长期受英美电影的市场垄断，直到20世纪70年代政府采取比较开放的电影政策，澳大利亚电影才逐渐发展起来。1975年至1990年间，澳大利亚一共拍摄了260多部故事片，出现了《获得智慧》(1977)、《我的璀璨生涯》(1979)、《从雪河来的人》(1981)、《加利波利》(1981)等许多优秀的影片，其中彼得·威尔执导的《吞噬巴黎的汽车海洋》(1974)和《吊悬崖下的野餐》(1975)等片的成功，使得澳大利亚电影蜚声国际影坛，除此之外还问世了简单动作喜剧《鳄鱼邓迪》以及乔治·米勒一手打造的《冲锋飞车队》等未来暴力公路片，出人意料地在全球广受欢迎。

80年代末90年代初，澳大利亚电影大量走向国际，不仅有与美国合作的《暗夜哭声》(1990)，还开创了澳洲内部联合创作模式，出生于新西兰的女导演简·坎皮恩最为典型。1989年，她为澳大利亚献上了自己的处女作《甜心》，展现出女性探索的端倪；1993年拍摄了《钢琴课》，影片在张弛有致的感人故事中叙事细腻、风格独特；此后她继续女性电影道路，又推出了《圣烟》等优秀影片，继续推进大洋洲电影走向国际。

第六章
电视艺术的蓬勃发展（20世纪60年代— ）

第一节　世界电视业的繁盛及电视艺术的发展

一、世界电视业的繁盛

20世纪60年代以来，电视对人类社会的影响越来越大、越来越明显。越战、登月、美国总统竞选、奥运会、世界锦标赛、世界杯足球赛、欧洲杯足球赛、海湾战争、世界级选美活动等重要事件都通过电视很快传遍全球。世界电视业逐步走向繁盛。

美国电视网在1963年把晚间新闻报道从15分钟扩展到30分钟。CBS的沃尔特·克朗凯特、切特·亨特里的班子以及大卫·布兰克林成为著名的播音员。在扩展以后几个月，电视网在报道肯尼迪遭暗杀和葬礼时得到了全国的赞扬。电视新闻在新闻事件的现场报道即新闻直播上也显示出它独特的能力。电视网对民主党与共

和党政治大会作了全面的报道，还报道了人类第一次登上月球的场面、人权运动、越战、奥运会等，引起全世界的关注。电视网是娱乐和新闻的主要来源，在黄金时段，大约90%的电视观众在收看电视网的节目。在争夺观众的竞争中，甚高频电视台（VHF）压倒了超高频电视台（UHF）。从1963年到1975年，有325个电视台注册，增长率超过50%，广告收入翻了一番以上。1975年，约96%的家庭拥有电视机，其中70%是彩色电视机。非商业电视在60年代有一定的发展，1965年有100个电视台。1963年全国教育电视（NET）的组织成立了。

在技术方面，缓慢而稳步成长的社区共用天线电视引起电视业的注意。社区共用天线电视在山区已被更好地接收已有电视频道。新的系统成长缓慢，在这个过程中，它有了一个新的名字：有线电视。1964年有1000个有线电视系统在运转中，主要服务于中小规模的社区。两年以后，这个数字增长到1500个。除了转播地方台，有线电视系统开始传送更远的、原来收不到的电视台的信号。

通信卫星推动了电视的发展。在Telstar之后的卫星位于同步轨道大约22300英里高空，即卫星保持着相对于地球上的某一个点的位置，可以作为地面站的一个方便的中转站。这些地球同步卫星与较低轨道的卫星相比有许多优点：需要的数量较少，没有信号损失，因为较高轨道的卫星永远不会走出视线；需要的精密卫星跟踪系统较少。

20世纪70年代有线电视急剧成长。1975年，一家在当时收费电视业务中不为人所知的公司"家庭影院"（HBO）在通信卫星"赛特康1号"上租下了一个脉冲转发器，并宣布了一个由卫星联结的有线电视网的计划，这意味着有线系统可以在更低的成本上覆盖更广的地区。有线电视之所以具有吸引力，不仅因为其接收质量比一般频道更好，而且因为其播放了在别的频道上看不到的一些节目。之后几年，其他由卫星传送的有线频道也出现了——"开演时间"、"电影频道"、"基督教广播网"——还有独立的地方台以及"超级台"，例如亚特兰大的WTBS和芝加哥的WGN。其他专门化的有线电视网——ESPN（体育）、CNN（新闻）、MTV（音乐电视）等相继出现。

从1975年到1987年，运营中的有线电视系统达到了原来的3倍。收看有线电视的家庭从1975年的14%增加到1987年的50%。有线电视甚至在市区也有所发展，很多大城市的某些城区最终接通了有线电视。20世纪80年代中后期，有线电视业逐渐被一些大的“多系统经营者”（MSO）所控制。地区性“夫妻店”式的有线电视被“多系统经营者”所取代，前10名MSO控制了全国54%以上的用户。最大的多系统经营者TCI一家就有1000万户以上的用户。

英国的电视事业在第二次世界大战后获得迅速发展。1957年全国建立了23座高、中、低功率的电视发射台，覆盖率为97%。1967年，英国的彩色电视诞生，采用了原联邦德国的帕尔制式在英国广播公司的第二套节目中首播。英国是图文电视的发祥地，并且是最早将它作为一种传播媒体的国家。英国图文电视的实验广播由英国广播公司和独立广播公司分别于1974年9月和1975年7月开办。现在大部分开办图文电视的国家承认并采用了英国的图文电视技术标准，定名为“世界图文电视标准”。英国广播公司和独立广播公司均于1976年11月正式播出图文电视。

法国于1964年6月通过了广播电视法，成立了广播电视公司（ORTF），取代了广播电视局，并获得了一些自主权。1967年10月法国电视二台开始播出彩色电视节目。1968年10月法国电视插播广告，起初每天平均播出4分钟，一年25小时左右，到1979年电视一台、二台的广告时间达到了236小时。1981年密特朗任法国总统，着手媒介体制改革。1982年7月议会通过了《视听传播法》，这个法律使政府失去了对广播电视的垄断权力。1984年11月，在一台、二台、三台之外，增加了一个半公共的付费电视频道“新频道”，无线加密播出，观众接受需付费，节目多为电影、娱乐、体育，很受欢迎。1985年1月，密特朗宣布开放私营电视。1986年法国电视一台TF1私有化。同年2月开播了私营的卫星频道——电视五台；两天后，另一个由数家国际广告公司、节目制作公司和媒介机构组成的财团建立了以音乐节目为主的商业台——都市电视六台。同年巴黎市开办了有线电视系统，拥有15个频道，其中有首都频道、地方频道、意大利和英国的公共电视频道、

蒙特卡罗私营电视频道、卫星频道、欧洲法语频道和CNN频道。同年，法国与德国合办的欧洲文化电视台(ARTE)播出。90年代，法国成功地开办了数字平台，付费电视、有线电视与卫星电视发展迅速，有线电视与卫星电视频道的数量增加了三倍。新技术方面，法国电视业的数字化平稳推行。

意大利的电视基本为公营与私营两分天下。公营电视台主要以意大利广播公司（简称RAI）为代表，主办3套对全国广播的电视节目，也称电视一台、二台、三台。意大利广播公司垄断广播电视约30年，从70年代后期开始，大批商业广播电视台出现。商业电视有贝鲁斯科尼拥有的3个全国性电视网，10个中小规模的电视网，以及地方性电视台600家左右，另有地面传播的收费电视节目。意大利广播公司还使用“欧洲卫星”转播对国内广播的电视节目，供欧洲各国的有线电视网接收，同时向中南美地区提供节目。

德国电视事业发展较快。电视在1989年东欧尤其是原东德剧变中起到了特殊作用。当时在东德可以看到西德的电视节目，有这样一些典型镜头：匈牙利、奥地利边境的铁丝网被撕破；莱比锡和东柏林的示威游行；捷克斯洛伐克的温和革命；罗马尼亚尼古拉·齐奥塞斯库被枪毙。这些画面煽动了人们的情绪，加快了两德统一的进程。电视在东欧剧变中产生了重要影响。

美国、欧洲、日本、苏联（以俄罗斯为主）绝大部分家庭有电视，平均每人每天收看电视节目4小时左右。美国有940多万个家庭收视户，其中有910多万户接通了有线电缆，而有2/3的收视户成为有线电视订户。

中国的电视业起步较晚，但发展较快，20世纪90年代中后期，中国大陆30个省、自治区、直辖市有电视家庭3亿多户，共达11亿人，平均每人每天收看电视节目3个多小时。

世界电视业越来越受到全球政治、经济、文化、科技等因素的影响，新媒介的兴起与迅猛发展，国际媒介业与其他行业的兼并整合，大型跨国电视集团出现，全球文化与本土文化的交融与抗争，这些都为电视业的发展带来机遇，同时也带来挑战。尤其是国际电信、网络的发展，给电视带来良好的伴侣，共同游览地球村，共同观赏无限风光。

电视产业成为文化产业的一个重要组成部分，主要有数字化电视、有线电视、电话电视、卫星直播电视、交互电视、付费电视、电视购物、家庭影视、企业电视、电视与多媒体、各国电视市场比较、各国电视产业比较、各国电视集团比较、辛迪加系统的节目制作和发行、各国电视电影发展趋势、各国情景喜剧发展趋势等。

二、电视艺术的发展

千百年来，人类在自己的发展历程中，已经创造了绘画、雕刻、建筑、音乐、诗歌、舞蹈、戏剧、电影八大艺术，当人类进入电子时代后，一种新的文化形态——电视文化也就相应出现了，作为“20世纪的电子缪斯”，它将人类载入了一个高度文明的新世纪。电视艺术便是电视文化整体构成中一个重要的组成部分。它汲取了两千年来的各种艺术营养，以及成熟的电视技巧和方法，但它既不是戏剧，也不同于电影，它是站在各种艺术巨人肩膀上成长起来的新的艺术女神。它独有的特点造就了其独特的魅力。随着世界电视业的繁盛，电视艺术发展迅速。

随着社会的发展，人们的休闲时间越来越多，文化要求越来越丰富，给电视的娱乐节目越来越大的发展空间。英国娱乐类节目的收视率稳居第一，法国娱乐类节目的收视率位居第二，德国娱乐类节目的收视率在新闻节目和体育节目之后居第三。



一图 53 《三国演义》

国际流行的电视运作方式会迅速地在各国普及，电视艺术得到很大的发展。整个国际电视节目形成一个大市场，尤其是一些电视剧与艺术水平高的节目很快传遍全球，如美国电视剧《加里森敢死队》、《空降师》、《神探亨特》、《辛巴达历险记》、《成长的烦恼》、《六人行》，英国电视剧《鹰冠庄园》风靡全世界，墨西哥电视剧《边卡》，日本电视剧《血疑》、《命运》、《阿信》深受中国观众欢迎，中国的电视剧《三国演义》、《水浒传》在东南亚好评如潮。(图53)

一些国家为电视艺术设立了奖项，如美国的电视艾美奖、中国的电视金鹰奖等，这有力地促进了电视艺术的发展。电视艺术使人们开拓视野、活跃思路。

第二节　美国电视艺术

一、美国电视艺术简史

20世纪60年代至今，美国电视艺术平稳发展。60年代早期以乡村生活为题材的喜剧较受欢迎，如《安蒂·格里菲斯的故事》、《贝弗利乡下人》等。60年代中后期出现大量的幻想节目，如《我所喜爱的火星人》、《我的活洋娃娃》、《明斯特一家》、《阿丹姆斯的一家》、《迷失在空间》、《我梦中的杰妮》、《海底之行》、《星际漫游》等。1970年至1974年推出38个破案剧，电视节目的主要人物是维护法律的官员和警察。70年代情景喜剧大量涌现，逐渐走向成熟，如《玛丽·泰勒·穆尔的故事》、《家庭之内》、《毛迪》、《一塌糊涂》等。80年代中期，《卡斯比节目》等温暖的家庭情景喜剧很受人们欢迎。

电视肥皂剧作为美国大众娱乐文化的代表，是在电视初期从广播的娱乐方式中借鉴过来的娱乐节目之一，因受到肥皂公司赞助而得名。早期的肥皂剧每集15分钟，主要表现人世间的酸甜苦辣、兴衰成败，情节曲折，消遣性较强；拍摄场景以室内为主，剧情和人物关系明确，观众被牢牢吸引，乐此不疲。日间肥皂剧《天长地久》开始于1956年，持续播出30多年。1964年美国广播公司推出了第一部黄金时间肥皂剧《佩顿·普莱斯》。1978年哥伦比亚广播公司推出了著名的肥皂剧《达拉斯》，在

整个80年代，它和它的一些仿效者如《王朝》、《鹰冠》等，通过连续的吸引人的故事迷住了大批观众，使电视的收视率达到了一个新高峰。ABC《总医院》中的人物卢克和劳拉的婚姻是1981年校园中谈论的一个主要话题。赢得年轻观众喜欢的肥皂剧还有CBS的多年来稳居收视率之冠的《年轻好动的一代》、NBC的《我们生命中的日子》和ABC高收视率的《都是我的孩子》等。90年代的美国，三大电视网每天播放的肥皂剧超过10小时，大约3500万人每天至少看一个肥皂剧，甚至56%的大学生每周至少看一个肥皂剧。(图54)

↓图54 《欲望城市》



电视西部片一般主要迎合成年观众的胃口，内容比较丰富。20世纪60年代，每晚平均播出四部电视西部片。其中最受欢迎的是《枪烟》和《大鸿运》。其他一些流行的西部片还有《新手45》、《来福枪手》、《持枪漫游》、《羁傲不训的人》等。

从1975年到90年代初期电视业发生了巨大的变化，有线电视崛起，传统电视网观众大量流失，80年代晚期三大电视网的观众从90%降到70%以下。有线电视上的电影和节目比无线电视上的节目更直截了当，主题更成人化。1988年的小型系列剧《被偏爱的儿子》中性的坦白、福克斯的《结婚并有孩子》中有关性的幽默是这一倾向的两个典型例子。

90年代中后期电视业在产业组织、立法、节目和技术上都取得了重大进展。在组织方面，电话公司和有线电视公司走得更近。在立法方面，1992年有

线电视法案的通过推进了有线电视费用的降低。在节目方面，最大的倾向是黄金时间新闻杂志节目，同时ABC有争议的《纽约警察局的故事》在表现性、暴力、脏话方面有所突破，而情景喜剧如《罗丝安》和《勉为其难》通过幽默的方式融入了对社会问题如家庭暴力和老年问题的思考。在技术方面，高清晰度电视（HDTV）仍然在发展。卫星电视（DBS）还没有成为无线电视和有线电视系统的主要竞争者，但是正在不断努力加速自己的发展。同时，电视信号继续向数字化方向发展。

电视业与电影业之间的关系越来越紧密。好莱坞制片厂每年通常要出品一大批专为电视制作的电影。电视网黄金时段的节目大多是由好莱坞的电视部门制作的。家庭录像和收费电视作为剧情影片的新市场显得越来越重要。

美国综艺节目比较发达。60年代出现了《斯莫塞尔兄弟喜剧一小时》和《诺马和马丁的笑话》，并多次获得艾美奖。70年代综艺节目内容丰富，速度加快，视觉形象更吸引人，如《卡洛尔·伯乃特》、《索尼和希尔》、《多尼和玛莉》。1975年在NBC首播的《星期六晚上实况节目》有所突破，它没有常规的节目主持人，而是每个星期由一位嘉宾主持，大都是一些“还没有进入黄金时间档次的演员”的滑稽表演；喜剧小品常带有尖锐的讽刺。这一节目获得巨大成功，使许多有才能但原来默默无闻的演员成了明星。

MTV产生于美国，是音像公司的广告片，是为了包装歌唱演员推出歌星、推销音乐产品而制作的。由于要吸引观众，制作特别精致，并且无偿提供给电视台播放。伴随着技术的发展，MTV日趋完美，精美绝伦的声音效果，高超的烘托技术与极为艺术性的画面摄制，加上神奇的剪辑手段等都赋予MTV以一种前所未有的艺术感染力。

智力竞赛、游戏节目是又一吸引人的节目类型。美国电视的商业运行体制与美国人崇尚个人奋斗、冒险、刺激，使各个电视台特别是最大的几家公司如哥伦比亚广播公司、美国广播公司、全国广播公司以及80年代转入电视业的二十世纪福克斯公司都非常重视智力竞赛、游戏节目的制作，不惜用巨资聘请人气最旺的节目主持人，设置高额奖金，使用最好的置景灯光设计，以烘托

现场扣人心弦的紧张气氛，使现在有些节目如《谁能成为百万富翁》每到最后一轮决赛时，总会使观众趋之若鹜，万人空巷。美国电视的游戏节目样式繁多，如《幸运转盘》、《风险》、《谁最先花完百万美元》等。《谁最先花完百万美元》，在节目中四名入围参赛者要竞争在30分钟之内花光100万美元，谁得了第一名，他不仅可以保留所有购得的物品，而且可获得100万元奖金。

二、美国电视剧

20世纪60年代美国电视连续剧出现，如《硝烟》(1955—1975)、《佩瑞·梅森》(1957—1966)、《星际漫游》(1966—1969)、《天罗地网》(1967—1970)、《马库斯·韦尔比医生》(1969—1976)等，有的播了十几年乃至二十年。

70年代美国电视剧发展较快。最成功的电视连续剧是《沃尔顿一家》(1972—1981)，该剧贴近真实生活，表现了各种年龄的人物，深受人们喜爱。1977年，根据亚历克斯·哈利关于他沦为奴隶的前辈的传说《根：一个美国家庭的故事》改编的电视连续剧连续播出了8个晚上，创造了到那时为止最高的观众收视率。

80年代电视剧比较繁荣，连续剧与系列剧相映生辉。《阴郁的黑尔街》与《圣爱尔斯韦尔》两剧人物之间关系不断变化，引起人们浓厚兴趣。《达拉斯》和它的派生剧《困难的着陆》十分流行，在整个80年代早期《达拉斯》与《王朝》互相争夺收视率的第一名。1985年《王朝》也制作了一个派生剧《王朝2：科尔拜家族》。《迈阿密飞虎队》情节惊险、紧张，激动人心，场景壮观，服装充满魅力。1987年出现两部受到高度评价的电视系列剧：《三十岁的故事》、《一生中的一年》。

90年代电视剧风格化比较明显。《双峰》被称为新电视剧典型，由大卫·林奇导演，故事震撼人心，用“谁杀死了劳拉·帕尔姆”这个问题构成了每个星期的惊险悬念，音像风格化突出。该剧培养了一大批忠实的观众。《北方的景色》表现阿拉斯加一群普通人的生活，风格平淡自然。《芝加哥希望》、《法律故事》、《纽约警察局的故事》等特色鲜明。

黄金时间电视剧一直在美国电视收

视率排行榜上名列前茅。AC尼尔森媒介调查公司公布的2001年2月5日至11日的一周电视前20名名单，电视剧《急诊室故事ER》排名榜首，《六人行》、《人见人爱雷蒙德》、《西翼》、《天使诱惑我的心》等排名其中，各种电视剧在收视率前20名的名单中占据8席。(图55)

美国电视剧类型多种多样，主要有情景喜剧、破案剧、一般喜剧、言情剧等。

(一) 情景喜剧

情景喜剧强调智慧和有意义的幽默。情景喜剧是由20世纪50年代美国哥伦比亚广播公司一个非常受欢迎的电视娱乐节目发展而来的，它最初的形态是将各种情景组合成为一连串的喜剧事件，并塑造出一批个性鲜明的人物形象。它融合了常规电视剧和综艺节目的特点，逐渐演变为电视室内剧的一种。它是现场演出，主要角色和基本环境是不变的，有现场观众的反应；每集都表演一个相对独立的完整的故事，有固定的时长，其中几个主要人物贯穿全剧。它不要求挖掘人物心理活动，而是在角

↓图55
《六人行》



色限定的范围内进行即兴表演。时空转换时，通过一些外景的穿插，来完成对事件发生的时间和地点的简单交代。随着播出时间的逐渐固定，它演变成为各剧集之间既有联系又各自独立的系列剧。由于制作方式和风格样式的特殊性，美国习惯上把它看作是一种独立类型的电视剧即“情景喜剧”(situation comedy)。《我爱露茜》(1951—1961)是最初的情景喜剧之一，同时也是一个长盛不衰的节目。它在电视上被反复播演，露茜是许多在情景喜剧中成为保留角色的“聪明的妻子”之一。美国情景喜剧《陆军流动医院》(1972—1983)把严肃的社会评判与很多视觉性的喜剧材料结合起来，因而具有很好的收视率，在十一个演季中，它成了全国的娱乐节目。当第4077小组打起背包返回美国时，它的最后两个半小时的节目成了电视史上单个片段收视率最高的节目，超过了以前的冠军《达拉斯》。它在辛迪加市场销路也很好，在很多大城市的电视台每天仍能看到该剧的重播。很多评论家认为，《陆军流动医院》给情景喜剧的类型增加了新的深度，证明了智慧和有意义的幽默在商业电视网上比较重要。20世纪90年代最成功的情景喜剧是《圣菲德》，由42岁的杰利·圣菲德自编自演。它是NBC星期四晚上黄金时间的重头戏，平均每周的收视人数高达8130万，约占美国总人口的1/3，为美国情景喜剧有史以来收视率之冠。是什么使《圣菲德》如此吸引观众？不少情景喜剧是从家庭关系、政治话题引出笑料。但是，《圣菲德》的话题却是“什么都不是”。对于厌倦了电视上严肃话题的观众来说，“什么都不是”就是一种吸引。过去的年代曾经是有“意义”的年代，人们总是只寻求伟大的真理。现在，圣菲德站出来，要出示给大家看“什么都不是”的意义。圣菲德由此被称为“虚无之父”。事实上，它不可能什么都不是，只不过它的话题可能从世俗生活中微小的事物中去发掘，例如讨论发型好坏，讨论超级市场付款台上的隔离棒是用来避免自己的东西“和别人的东西发生亲昵关系”。《圣菲德》把注意力始终集中在都市生活的“不幸的快乐”上，启发观众对生活的敏锐直觉。该剧所反映的生活中小小的浪花与圣菲德在剧中表现的智慧产生出强烈的喜剧效果。美国情景喜剧内容多种多样，包括恋爱、婚姻、

家庭、工作、失业、自杀、种族、政治、妇女解放等各个方面。美国有些情景喜剧在性爱和政治方面表现比较自由、大胆，以此来吸引观众。美国情景喜剧表现手法丰富多彩，不断出现新的风格与流派，如“温暖喜剧”、“黑暗喜剧”等。《谁是老板？》、《成长的烦恼》和《家庭关系》都是以家庭情景为基础，以美好的温情来结束，被统称为“温暖喜剧”（warm comedy）。《弗兰克的地方》、《斯来伯·麦克斯威尔的故事》、《莫莉·杜德的日日夜夜》不使用背景笑声的效果，涉及死亡、毒品、离婚、性爱等主题，被统称为“黑暗喜剧”（dark comedy）。美国情景喜剧中有个有趣的现象即派生剧的兴起与发展，这是美国情景喜剧繁荣的一种表现。在电视业中，派生剧有一批伴随“母剧”而来的观众，因此被认为是安全的投资。从收视率很高的母剧中产生的派生剧常常出于想对原剧采取一个新的角度，这种倾向往往使剧作具有多重情景。当主要情节在发展的时候，几个次要的情节开始编织进来，然后独立出去。这使有关剧作变得更复杂，可以让一个已经定型的“可笑”角色去经历一些严肃的情景。这种方式创造出多样化和新的笑料，并使观众更加投入。《玛莉·泰勒·摩尔的故事》（1970—1977）是20世纪70年代美国一个长盛不衰的情景喜剧，《罗达》和《菲利斯》则是从《玛莉·泰勒·摩尔的故事》派生出来的。《玛莉·泰勒·摩尔的故事》的人物经历了重大的发展。玛莉从一个小心谨慎、任人指使的人成长为一个有能力的职业妇女，古兰特先生则从一个严肃的老板变成了一个难以自理、战战兢兢的人。古兰特个性鲜明，表现生动，以至于最后派生出一个电视剧《古兰特先生》。很多评论家称这个节目是近十年来最好的节目之一。

（二）破案剧

破案剧以破案为主要内容，往往关系国计民生，善于设置破案悬念，破案情节吸引人。破案剧主要表现警察、侦探和律师工作，这类题材非常符合电视剧的叙事方式和叙事结构，这也是近些年来破案剧大受欢迎的原因所在。破案剧按其内容及形态可分为几类：

警匪剧　美国的警匪剧注重突出个人魅力，主人公有勇有谋，有幽默感，富于男性魅力，很会讨女人喜欢，性格

则是狂傲不驯，经常与上司发生冲突，一般说来他们都是典型的个人主义者，却总能完成任务。剧中也会有许多激烈的打斗场面，但更突出主人公在破案过程中的勇敢和智慧。

推理剧 推理剧在国外很流行，尤以系列剧《福尔摩斯》为代表，也是很有市场潜力的类型剧。推理剧一般围绕某个离奇的案件来展开，扑朔迷离，悬念迭出，令人提心吊胆。推理剧的关键是悬念的设置，悬念设置得越巧妙越离奇，对观众就越有吸引力。其次要有一个高智商而且善于推理破案的主人公，他们可以是警察局的侦察员，也可以是私家侦探，剧情的发展既要出人意料，又要符合逻辑。

反间谍剧 反间谍剧在国外很流行也很有市场，但在国内才刚刚引起人们的注意。此类电视剧一般也是围绕着某个重大的间谍案来展开故事情节，在人物设置和剧情组织方面与一般警匪剧相类似，但应该更注意悬念的设置，因为间谍本身应该就是富有悬念的，情节也应该惊险而离奇，这方面又与推理剧相类似。

纪实性侦破剧 以高度还原现实为主，从案件的发生、侦察到侦破，最大限度地给以真实的还原，给观众带来了耳目一新的感觉。

第三节 英国、日本等国的电视发展状况

一、英国电视艺术

英国是电视的发祥地，经过近一个世纪的发展，英国电视媒体已经成为该国最有影响力的传播手段，同时在世界上产生较大的影响。

公营与私营两种体制并存，各有发展之道。全球公共电视机构收益呈下降趋势，市场化的电视私营化大潮汹涌。但是，英国公共电视依然实力雄厚，并且与私营商业电视平分秋色。公营的英国广播公司依然是位于世界前列的电视机构。

英国图文电视发达。目前英国广播公司的第一、二套电视节目和独立电视委员会的第三、四套节目中都有图文电视。部分卫星电视、有线电视也播出图文电视节目。内容包括新闻、体育、天

气预报、经济信息、电视节目介绍等，其中以电视节目介绍的观众为最多。

电影和娱乐节目比较多。制作精美的古典名剧如《红与黑》、《傲慢与偏见》赢得国际声誉。风行全球的 *Mr. Bean* 是发迹于 BBC 的搞笑短剧。

游戏和综艺节目量少质高、寓教于乐。如著名的*Antiques Roadshow*（《古董之路》）在现场或地窖或谷仓，藏入古董或文物，让来宾沿路寻宝，有关的历史和文化背景随之跃然屏上。

英国人最喜欢看的是情节跌宕起伏的电视连续剧，这口味几十年不变。*EastEnders*（《伊斯坦德人》）、*Coronation Street*（《加冕街》）长期受欢迎。

自20世纪50年代到80年代初期，英国的立法体制保证了英国电视机构制作的丰厚资金资助和高质量的电视节目，同时也导致了电视业的依赖情绪，国际竞争力下降。

80年代中后期，世界新传播技术飞快发展，电视市场不断拓展，竞争日益加剧。为了适应新形势，英国发展电视事业的指导方针发生了重大改变，由主张垄断转为倡导“向消费者至上的高级市场机制迈进”，将竞争引入电视领域。1990年的新广播法充分体现了这一指导思想，以“创造竞争环境，扩大受众选择机会”为基调，对电视系统进行了一系列的改革。1983年世界传媒大王默多克进军英国卫星电视市场，向西欧各国有线电视网和地面电视台发射他开办的空中电视台节目，他的空中电视台在1990年11月并购英国最大的卫星电视公司——英国卫星广播公司，组成“英国空中广播公司”。竞争的加剧改变了英国广播公司一统天下的局面，形成了英国广播公司、独立电视委员会、空中卫星广播公司三足鼎立的格局。

90年代英国电视向国际市场大举进军。独立电视网开始允许它旗下的商业化电视制作公司开发国外电视市场，扩大国家影响。英国广播公司收视费的不足，促使该公司采取更为灵活和有商业化倾向的操作思路。英国政府在1994年的白皮书中提出大力发展国际电视业的新政策，确立英国在世界媒介发展中的领先地位。这一政策也鼓励了英国的电视进入国际市场。一方面，英国广播公司申请播出商业广告的权力，另一方面，包括英国广播公司在内的电视机构纷纷开发海外市场，海外办台或输出电

视节目，赢利较好。

英国拥有近150家全国性无线和有线电视台和频道。90年代大量的美国财经、娱乐频道进入英国，使该国国内的电视业竞争更加激烈。美国比较受欢迎的频道在英国都有相应的英国频道，如音乐频道（M T V）、名人传记频道(Biography Channel)、全国广播公司财经频道（CNBC)、迪斯尼的3个频道(Disney Channel+1、Disney、Play-house Disney Toon）和国家地理杂志频道（National Geographic）等。

市场概念带来巨大影响，面向世界成为主流趋势。节目形态创新不断，原创和借鉴并举。电视频道总体节目有：上午的新闻和娱乐节目板块，午间的娱乐游戏和新闻节目板块，下午的少儿、电视剧、游戏节目板块，晚间的新闻、游戏、电视剧、纪录片、体育节目板块。

电视台有专门开发制作新的益智游戏节目的娱乐部门，社会上有很多制作公司在不断挖空心思地推出此类游戏。此类游戏节目的形式和内容主要有：猜词类游戏、知识问答类游戏、对抗性竞技类游戏、家庭类游戏、生活时尚类游戏、儿童类游戏、青年男女交友类游戏、博彩类游戏。英国人的智慧加美国人的商业化运作等于风靡全球的《谁想成为百万富翁》，该节目自1998年至今一直深受欢迎。

在电视节目输出方面，占据语言的优势，加之制作精良等原因，英国的电视节目非常受欢迎，它是仅次于美国的第二大电视节目出口国。在中国近百家有线电视台播出的《幸福街》就是从英国引进的。

二、日本电视艺术

1960年至1970年，日本电视快速发展，彩色化、卫星转播、播映全日制成为现实，综艺栏目创办，电视剧步入繁荣。1970年至1974年为转型时期，机构调整，机制转型，独立制片人木下惠介引人关注，视听者可以自制节目，历史剧、儿童片备受青睐。1975年至1979年编排时代，天皇首次在电视上亮相，维新百年大播专题片和历史片。山口百惠与“红色系列”风靡日本乃至东南亚，长篇电视剧成风，社会生活剧、家庭剧、青春剧、警匪剧、动画片不断发展。1980年至1984年为新媒体时代，有线电视得

到发展，国际卫星共同利用机构成立，高科技电视在海外公开，INS实验和文字图形电话存取信息网络建立，综艺节目大进军，反战题材再出佳作，古装剧与传记片兴起，划时代的连续剧杰作《阿信》出现。1984年至1989年为多媒体时代，政府对实现多媒体非常重视、大力支持，指定多媒体样板城市，成立“广播电视政策恳谈会”，修改广播法，制订“电器通讯政策大纲”。高清晰度电视深受人们喜爱，被逐步推广。电视画面的大型化和高质量化成为一种趋势。校园剧、偶像剧、时尚剧、言情剧、历史剧、家庭剧、纪录片不断涌现，引人注目。

1990年至1999年为竞争时代，卫星电视系统发展较快，报业大王与软件大王进行合作，卫星数码电视竞争激烈。电视剧比较繁荣，年产量60部左右，取材广泛，内容丰富，手法多变。青春偶像剧掀起高潮，家庭剧出现回潮，日中合拍的《大地之子》轰动一时。最佳作品有《跳跃的大搜查线》、《东京爱情故事》、《高校教师》、《大王餐馆》等。最佳编剧有野岛深司、三谷幸喜、君冢良一、北川悦吏子、野泽尚等。最佳导演有星护、本广克行、片冈K4、铃木雅之、泽田镰作等。最佳男演员有织田裕二、丰川悦司、田村正和、真田广之、三上博史、木村拓哉、江口洋介等。最佳女演员有山口智子、和久井映见、铃木保奈美、中山美穗、浅野裕子、酒井法子等。最佳男配角有西村雅彦、中山裕介等。最佳女配角有深津绘里、野际洋子、松下由树等。

日本娱乐节目是获取收视率的有力保障，也是最受广告商欢迎的节目。主要娱乐节目类型有音乐节目、游戏益智节目、旅行娱乐节目、男女交往节目、喜剧闹剧体验节目、美食娱乐节目等。日本收视率高的娱乐节目有：富士电视台《SMAP4x SMAP》、《笑犬的冒险》、《失败、笑颜》；日本电视台《伊东家的饭桌》、《完整看世界！电视特搜部》、《电波少年》、《美食秀》；TBS电视台《明石家的Supper TV》、《关口宏的东京朋友公园》、《一齐上学去》；东京电视台《好运！宝物大鉴定》等。一些著名的节目主持人应运而生，如关口宏、石桥贵明、木梨宪武、浜田雅功、松本人志、吉弘行、森协和成、啜嚅四郎、山田花子等。

音乐节目在七八十年代主要是歌手演唱流行歌曲，比较简单。90年代发生了较大的变化，形态各异的音乐节目加大现场娱乐性是节目的主流，如启用笑星担任主持人，与歌手打诨插科，搞笑的成分越来越多。有流行歌曲介绍，如《娱乐太平洋》、《纽约流行风》等；排行榜音乐节目，如《世界歌曲排行榜》、《新、旧金曲大比拼》、《灿烂的音乐天国》；卡拉OK音乐节目，如《HEY！HEY！HEY！》、《欢乐聚》等。

游戏益智节目在60年代越来越受到观众的喜爱，节目收视率稳步升高；在90年代大量出现，如《百万美元猜谜》、《关口宏的东京朋友公园》、《幸福家庭计划》、《筋肉精锐》、《体力超力大战》等。游戏益智节目可以满足观众参与、娱乐、竞赛的需求。此类节目播出后，给商业台带来了巨大的利润。据美国《综艺》杂志载，由于大量播出此类节目，日本电视台、富士电视台和TBS电视台1995年度的广告收入平均上升了53%，而朝日电视台则高达61.9%。现在日本各商业电视台在黄金时间一般都编排游戏益智节目，每周播出5部左右。

日本电视纪录片在日本电视史上占据一席地位。《日本实录》是其开端作品，从1957年第一次播出到1964年，六年半时间共播出了307次。从1959年开始，日本电视纪录片的采访范围不仅仅局限于国内而开始把目光转向国外。这一年NHK播出了它的国外采访节目《穿越非洲大陆》。TBS电视台播出了它的最长寿的电视纪录片节目《兼高薰世界之旅》。当时正值日本人都向往着去海外旅行的时代，因此，关于海外旅行的介绍节目非常受欢迎。这个节目一直播到1990年9月，实际持续播出了30年。日本电视台1962年推出了《纪实剧场》，播出了大量载入日本电视史册并引起广泛争论的电视纪录片，其中一些获得了奖项。1961年NHK播出被称为科学电视纪录片的支柱节目《迈向明天》，进入70年代改为《面向未来的纪录》，与学者共同制作。日本电视台的《NNN纪录》是将《纪实剧场》和《特写》合并而成，被认为是日本70年代电视纪录片栏目的代表。在日本电视纪录片领域，80年代是《NHK特集》的时代，它不仅仅是在电视黄金时间内播出，而且常常几年播出一个大型纪录片节目，如《丝绸之路》、《21世纪在警告》、

《卢浮宫》、《大黄河》、《纪录昭和》、《海上丝绸之路》等，这些电视纪录片闻名于世。

日本青春偶像剧、言情剧、动画片成就比较突出。青春偶像剧兴起于日本。男女主人公家境、职业多种多样。题材、思想感情与结局多样化。敢于尝试敏感话题，如《魔女的条件》男女主人公执著的师生恋，《101次求婚》两个外貌、身份迥异的人最终走到了一起，《神啊，请再多给我一点时间》里的艾滋病问题，等等。主题明确，通常是表现爱情、友情、亲情和励志，以及对生活和工作的态度，刻画人物内心世界，激发人性善良、积极的一面。日本青春偶像剧情节设置的套路固然有其局限性，但也在不断补充新鲜血液，发掘市场潜力。日本青春偶像剧比较短，每集都比较精彩。韩国只有三家电视台，产量有限。而日本仅东京就有七家电视台，各个大城市也有电视台生产青春偶像剧，节目资源丰富，又有青春偶像剧的优良传统，只要通过努力把价格降下来，很容易在近年与韩国的青春偶像剧之争中反败为胜。

三、韩国电视艺术

韩国电视起步很晚，但发展很快。20世纪80年代至今，韩国文人执政，大力发展文化产业，尤其重视电影电视。因此，韩国电视艺术尤其是电视剧不断发出绚丽的光彩。

韩国青春偶像剧、日常生活剧（如《看了又看》）与历史题材电视剧（如《商道》）成就突出。韩国青春偶像剧数量较多，影响较大，风靡亚洲。韩国青春偶像剧男主人公家境比较富裕，而他爱上的是一个家境比较差的人。《蓝色生死恋》尹俊熙就读的学校是他爷爷开办的，而恩熙的家只靠母亲一人开小店。《妙手情天》里的优秀的神经外科医生张贤宇（安在旭饰）喜欢的韩秀莲（金喜善饰）只是个实习医生。《天涯海角》里孤儿院院长之子李世俊（柳时元饰）深爱着在孤儿院长大的女主人公韩晓希（金喜善饰）。抛弃门户之见的爱情注定在剧中遭到亲人的强烈反对，但让灰姑娘美梦成真而大受欢迎。女主人公命运比较悲惨。《蓝色生死恋》里的恩熙小时候被汽车撞了，长到十四岁之后回到亲生母亲家中经常被她的哥哥打，没有钱

上大学只好工作，但碰到刁难的上司而工作不顺、走投无路最后连住的地方都没有，虽然得到俊熙的爱，但遭到父母和众人的反对，最后得了血癌离开人世。《天涯海角》女主人公韩晓希因父亲突然离世和母亲离家出走，只好在孤儿院长大，她遇到了孤儿院院长之子李世俊，并得到他真诚的爱，但她却得了白血病。她们虽然命运如此不幸，但仍然美丽、善良、温柔、善解人意。结局大多悲伤，节奏比较缓慢，有些偶像剧拖沓烦人。《蓝色生死恋》第九集整整一集只表现俊熙和恩熙如何为兄妹离别而伤心难过。韩国三面环海，得天独厚的地理条件以及大海所代表的宏大、广阔乃至回忆，让它在韩剧中扮演了一个重要角色。

演员表演　人物是全剧的灵魂，而演员便是赋予这些角色生命的人。作为青春偶像剧，演员的外型必须漂亮，即使不那么出众，气质也要符合人物性格。日韩青春偶像剧的演员外型、气质和演技都比较出色，这是那些花瓶式演员所不能比的。《蓝色生死恋》宋慧乔演崔恩熙，宋承宪演尹俊熙，元彬演韩泰锡。宋慧乔长相自然清纯，非常适合恩熙这个角色。她把一个柔弱而自强却命运悲惨的女孩诠释得催人泪下。宋承宪温文尔雅的气质和深邃的眼神将俊熙这个比较难把握的人物表现得比较出色，把俊熙的责任感展示出来。元彬表演恰到好处，火候适度。

泡菜与清酒文化　韩剧之所以吸引大量观众，是因为它具有鲜明的时代感，具有强烈的都市色彩和时尚的生活方式，并适当地表现了韩国本土文化的元素。温暖的小吃馆、街头排档、繁华的闹市、古老的小街，表现了韩国人简单而现代的生活方式，展示了独特的“泡菜文化”。这些伴随着韩国独有的文化习俗的爱情故事，在观众看来才更有兴致，才够味。韩剧是真诚的，真诚地演绎现实生活，朴素平实，来自于朴素生活的酸甜苦辣让观众从一个方面看到生活的真谛，如歌中唱道：“平平淡淡就是真。”它如同一壶清酒，如同孟浩然的山水田园诗，清澈平淡而有味。

韩剧编导了解市场需求，了解观众的心理。观众渴望在片中寻找到一种可以与自己感情发生契合的东西而为之伤怀。韩剧编导正是准确地把握了观众这一情感要求，以人为本，彰显不同人物

的个性，表现平凡人物的心路历程，歌颂人之常情——亲情、友情、爱情，以情动人。

韩国青春偶像剧存在一些缺陷。模式化比较明显，剧情有些俗套，大部分韩国青春偶像剧表现的都是灰姑娘与白马王子的爱情故事。白血病太多，比较做作。《蓝色生死恋》中俊熙为了让崔芯爱不再欺负恩熙，竟然当众向这个女孩下跪。

韩国青春偶像剧的市场策略。韩国青春偶像剧虽然在很多方面模仿日剧，但制作水平较高，情节曲折动人，近年来在中国乃至亚洲市场盛行并打败日剧。原因何在？韩国的生活文化观念和中国比较接近，这是一个原因。更重要的原因是价格问题，韩剧比日剧便宜很多，一部韩剧的售价一般只有日剧的30%，而且没有规定时间，能够无限次播出，各国的买家自然会有买韩剧的打算。造成日剧价格高的主要原因是日本的演员一般在合同中写明要获取海外发行收入的利润，而韩国没有这种惯例，演员与电视台一般是一次结算。韩国政府对推动韩剧出口提供了很多优惠政策，而在日本则没有这方面的支持。

第四节 中国电视艺术概观

一、电视艺术概况

中国电视艺术种类齐全，比较繁荣，有电视小说、电视散文、电视诗歌、电视报告文学、电视电影、电视音乐艺术片、电视歌舞艺术片、电视风光艺术片、电视风情艺术片、电视民俗艺术片、电视专题艺术片、电视文献艺术片、电视小品、电视评书、电视相声、电视短剧、电视单本剧、电视连续剧、电视系列剧、电视综艺晚会、电视文艺节目、电视综艺栏目、电视纪录片等，其中电视剧成就尤为突出。赵本山、黄宏、牛群、冯巩等以电视小品闻名，马季、姜昆等以电视相声受到喝彩。

综艺大观、正大综艺、锵锵三人行、曲苑杂谈、外国文艺、开心辞典、地方文艺、春节联欢晚会等品牌栏目或品牌节目，影响广泛而持久。(图56)

中央电视台国际部成功地创办了外国文艺、世界文化广场、世界影视博览、国际艺苑等栏目，这些栏目的底蕴是跨文化的传播与交流，内容广博，雅俗共赏；新老共存，同建名牌；定时播出，



←图 56
《开心辞典》

细水长流；以广阔的视野、活泼的形式，把观众带进一个个五彩缤纷的世界。央视国际部是中外电视文化交流的一条重要渠道，是改革开放的一个文化窗口。全国电视文艺从1987年开始设立星光奖，之后设立了金鹰奖，这有力地促进了电视艺术的发展。

二、中国内地电视艺术

（一）20 世纪 60 年代

中国的电视起源于1958年5月的"北京电视台"（1978年5月改称中央电视台）；有线电视方面，1964年中国的第一个共用天线电视系统安装在北京饭店。中国电视在20世纪后半叶的时间流程中，经历了几个明显的变化发展阶段：大致而言，从50—60年代的宣传事业机构性质的稳步建设，延续到70年代的恢复基本形态阶段；80年代规模发展、节目形态大改革阶段；90年代的市场意识形成、产业化初步推动、布局结构改革阶段；世纪交接时期的大幅度体制转型、形态剧烈改革阶段。

北京（中央）电视台的起步阶段是1958年5月1日的试播。作为中国国家电视台，其任务是担负宣传政治、传播知识、充实群众文化生活。同年9月2日

转为正式播出，由最初每周2次增为每周4次播出，1959年增加为每周6次播出，1960年增为每周播出8次（周日上午增加1次）。1960年3月8日由北京电视台和北京教育局联合创办的北京电视大学第1期学员就有8600人，第2期为8870人。1960年5月1日北京建成第一座彩色电视实验台，这是世界上第6个进行彩色电视试播的国家。60年代电视业在国家经济形势变化的背景下，有过调整压缩和又扩展的变化，但在新中国的早期发展中，成为国家上层建筑主流文化的重要组成部分的意识已经确立。"文化大革命"时期整个广播影视业主要成为"极左"路线的宣传工具。70年代后期到80年代，是迅速发展时期。中央电视台在1978年从北京电视台更为现名。80年代迎来蓬勃发展时期。1983年中央电视台彩电中心开工，1988年建成使用。1984年央视引进电子计算机控制的自动节目播出系统（APS），1985年开始租用通信卫星传送第1套节目，技术手段大大丰富。1978年央视创办的"新闻联播"成为中国电视新闻核心代表，到80年代新闻的实效性大大增强。80年代初每年播出国内新闻3000至4000条，80年代末期则达到2万条左右。1980年创办的"观察与思考"是央视第一个评论性专栏，同时产生中国第一个电视的主持人。80年代初的电视剧飞天奖、金鹰奖相继出现，确立了中国电视剧艺术创作的评价方向。1983年央视开始电视春节晚会的电视现场直播，造就了几千年以来传统年节中没有过的春节新民俗。1980年第一部大型电视纪录片《丝绸之路》拍摄，以后几年《话说长江》、《话说运河》、《望长城》等有轰动影响的大型节目相继出现，为中国形态的大型节目造就了有影响的主要形式。1979年开办的中央广播电视大学第一届招收32万人，到1983年学员总数则达45万人，培养了大量人才。

1960年春节，北京电视台开始组织综合性的文艺晚会。1960年后北京电视台新建成大、中、小三个演播室，播出文艺节目的条件有所改善。导演邓在军导播了舞蹈《赵青独舞》。杨洁与莫宣导播了甬剧《半把剪刀》，王扶林、金成导播了话剧《七十二家房客》。1961年12月，为庆祝著名京剧表演艺术家周信芳舞台生涯40周年，北京电视台连续播出周信芳主演的《打渔杀家》、《乌龙院》、

《打瓜招亲》、《宋世杰》、《张飞审瓜》、《斩经堂》、《四进士》、《海瑞上疏》等。北京电视台举办一些有益无害、不太强调政治内容的娱乐性节目，以健康的笑声活跃气氛，于是三次“笑的晚会”应运而生。第一次“笑的晚会”于1961年8月31日播出，节目内容是相声，受到人们欢迎。第二次“笑的晚会”以相声为主，增加了话剧片段、独角戏、洋相和笑话。1962年国庆前夕，第三次“笑的晚会”开场了，这次晚会特邀北京电影制片厂的导演谢添和著名相声演员侯宝林担任艺术指导，特邀导演是青年艺术剧院的导演杜澎，电视导演是王扶林。他们着重表演，减少说唱，加强形象性，晚会以表演小品为主，在当时引起争议。“笑的晚会”的影响是深远的，20年后以相声、小品为主的春节联欢晚会从内容到形式都受到“笑的晚会”的启发。

一些地方电视台建立起来，文艺节目成为其重要内容之一。天津电视台将相声《昨天》改编为喜剧《笑着向昨天告别》，以相声形式为串场解说。吉林电视台加工播出了话剧《雷雨》、吉剧《桃李梅》等。

1966年“文化大革命”爆发，电视艺术受到摧残，进入低潮。

（二）20世纪70年代

20世纪70年代前期中国大陆仍处于“文化大革命”中，电视艺术单调，以播放8个样板戏为主。1976年随着“四人帮”被打倒，中国大陆电视艺术重新焕发生机。诗歌朗诵会、革命历史歌曲、“文革”以前的电影、外国影视片等如雨后春笋般出现。

“外国文艺”是中央电视台于1977年推出的一个专门介绍国外文化艺术的栏目，时长30分钟，这是中央电视台最早的电视文艺栏目。1993年进行栏目调整时，改为不定期播出，主要是在每年1月1日播出维也纳新年音乐会。2000年12月，中央电视台第三套改版，“外国文艺”恢复定期播出，时长仍为30分钟，整块播出介绍绘画、雕塑、音乐、舞蹈、文学、戏剧等各门艺术的专题节目，先后播出过系列片《伟大的俄罗斯作家》、《文学经典》、《斯坦尼斯拉夫》、《玻璃雕塑家切胡里》、《乐器的故事》、《第九艺术——漫画》等节目。

1978年2月6日，农历除夕，北京

电视台恢复春节晚会。1979年除夕，已经由北京电视台改名的中央电视台播出了《迎新春文艺晚会》，李谷一的一首《乡恋》传遍了大江南北。

（三）20世纪80年代

节庆和专题晚会 1982年冬，导演黄一鹤受命组织1983年的春节联欢晚会，他邀请了一些志同道合的伙伴，商量出“现场直播”、“设立点播电话”、“起用节目主持人”等办法。这第一次大规模的春节联欢晚会赶排了一些趣味性很强的反串节目，如袁世海、李谷一、姜昆合演的《刘三姐对歌》等。在筹备1984年晚会时，鉴于中共中央提出“一国两制”构想的背景，黄一鹤邀请到大陆定居的原台湾电视节目主持人黄益腾（阿原）参加主持春节联欢晚会，还请来了香港影星陈思思，歌星张明敏、奚秀兰到场助兴。内容丰富多彩，有歌舞杂技表演、豫剧、京剧、粤曲、越剧、相声、小品、评书等。陈佩斯、朱时茂的小品《吃面条》和马季的单口相声《一个推销员》令人捧腹。春节联欢晚会至今已播



↑图57 《九·一八大案纪实》

出20年，一度成为“吃饺子、放鞭炮、看电视”的新民俗的一个重要部分。

电视剧 我国电视剧的起步较晚，1980年第一部电视连续剧《敌营十八年》(9集)拍摄出来。此剧虽然在当时受到了观众和电视界的批评：剧情不够真实、镜头运用不当，但它毕竟是我国比较成熟的一部电视连续剧。此后，电视连续剧开始在我国的荧屏上陆续出现，思想水平和艺术质量也在稳步提高，出现了《新星》、《武松》、《夜幕下的哈尔滨》、《少帅传奇》、《霍元甲》、《四世同堂》、《红楼梦》、《末代皇帝》、《九·一八大案纪实》、《甄三》、《啼笑因缘》、《商界》、《大酒店》等优秀作品。发展到90年代，出现了电视连续剧的创作高潮。(图57)

电视文艺栏目 1981年广东电视台推出了“万紫千红”等一批文艺栏目。之后上海电视台开办了具有全国知名度的文艺栏目“大世界”、“大舞台”等。1984年中央电视台推出“曲艺与杂技”、“周末文艺”等栏目，广受欢迎。

三、港台电视艺术

(一) 香港电视艺术

1957年12月，英国资本的“丽的呼声(香港)有限公司”创办“丽的电视台”，以有线方式播出黑白电视节目。1967年11月19日，另一家商营电视台——电视广播有限公司(简称无线电视台)开播，设有英语、华语两套节目，初期是黑白颜色，1971年开办彩色电视，很快夺得优势。1983年8月，无线电视台改组，成立香港电视有限公司。“丽的”连年亏损，英国资本于1981年退出。1982年，华人财团和澳洲财团各占五成股权。同年“丽的”电视台改名“亚洲电视有限公司”。港视与亚视的收视率与广告收入的比例长年保持在8∶2与7∶3之间。港视与亚视两家电视台为了争夺观众，都将重点放在华语晚间的黄金时段上，几乎都是播放娱乐节目。亚视电视连续剧吸引人，如《大侠霍元甲》、《陈真传》、《武则天》等，取得了很高的收视率。港视则以娱乐节目见长，创办于1967年的《欢乐今宵》连续播放20多年。每周从周一到周五播放5次，内容多样，轻松欢快。港视善于制作大型特

别节目，一年一度的“香港小姐竞选”、“金唱片颁奖礼”等歌舞综艺节目色彩绚丽，深受市民欢迎。港视也重视电视剧尤其是武侠剧的制作。

香港的电视剧多种多样：武侠、警匪、历史、家庭、青春偶像、社会写实等，情节曲折，娱乐性较强。武侠剧又称功夫剧，故事只是一个简单的框架：或仗义行侠、除暴安良，或惩恶斩奸、报仇雪恨。主要还是表现中国功夫的神奇和伟大：或南拳北腿，或刀枪剑戟，或飞檐走壁，或腾云驾雾，真可谓变幻莫测，惊险神奇。有时还与喜剧相结合，插科打诨，妙趣横生，特别能够满足寻求刺激向往娱乐的世俗心理。武侠剧往往以正义战胜邪恶抚慰观众，让观众在湖光山色与刀光剑影中来圆自己的侠客梦。武侠剧大多由武侠小说改编而成，尤其以新派武侠小说为主。例如《射雕英雄传》、《天龙八部》等。历史电视剧，是以历史事件或历史人物为题材创作的电视剧。创作历史电视剧是为了正确地、客观地认识历史，更好地总结历史经验，吸取历史教训，为今天的社会现实服务。因此，历史电视剧总是以今推古，借古喻今，古为今用的。注重浩瀚的历史画卷与众多的人物形象，追求自然景观、环境场景、人物形象的造型美。历史电视剧的类型主要有表现、改编与戏说，如《戏说乾隆》等。

香港的电视台自1976年起采用卫星转播新闻和体育节目。1993年10月，九仓有线电视台正式开播，标志着香港电视业进入多元化发展的新时期。当年年底，有线电视用户已达2万。1991年5月15日，立足于香港的卫星电视公司（简称卫视，Star TV）开办，每日24小时播出。卫视最初设5个频道：体育、音乐、中文、新闻、合家欢。它的覆盖面东到日本，北到蒙古，西到土耳其，南到印度尼西亚的广大亚洲地区。现在，凤凰卫视所办节目新颖有趣，生动活泼，影响比较大。

（二）台湾电视艺术

台湾电视艺术起步于20世纪60年代，1962年10月10日台湾电视事业股份有限公司正式开播，全天播出5个小时，其中就有1个小时的娱乐节目，占总节目量的20%。娱乐节目在台视的节目总量中所占的比例逐渐上升，到了1965年，短短的3年间这个比例已经达

到了49%。在这一时期，台视的王牌节目是“群星会”，主要是直播歌星现场演唱。这档节目一推出就造成了很大影响，收视率跃居榜首。台湾的许多歌星是在这个节目上一曲成名的，因此想要成名的歌手都争先恐后的上这个节目。“群星会”共播出1200多集，延续了15年之久，它是台湾电视很多娱乐节目的先导。白嘉莉主持的“银河璇宫”在当时经常赢得满堂喝彩。

20世纪70年代，台湾电视界三足鼎立。1970年2月，中国电视股份有限公司开始向全台湾播出节目，每周播出57个小时，其中娱乐节目占了一半以上时间。1971年10月，中华电视股份有限公司在台北正式开播，全省电视转播系统业同时全面启动，台湾电视业进入了三台之间激烈竞争的新时代。三大电视台纷纷开发新形式的娱乐节目，游戏和竞猜类节目尤其受群众的欢迎。台视推出了“五灯奖”，中视推出“六灯奖”，华视以“追根究底”积极应战。一时间台湾电视上多是明星歌手在节目中过关斩将，竞技夺魁，为娱乐节目大添异彩。凤飞飞在华视主持“我爱周末”、“一道彩虹”，以乡土气息和亲切自然的风格独树一帜，在观众中享有盛誉。

20世纪80年代，四大金刚主导台湾电视界。台湾的有线电视为了吸引观众眼球，盛行在空闲空间频道播放国外的影片和电视节目，这种节目既无台号，又无频道名称，民间给它取名“第四台”，这给台湾观众带来了海外娱乐节目的新形式，使人大开眼界。同时给其他三台提出挑战，刺激他们提高电视艺术。华视推出“综艺一百”，把歌舞、竞赛、猜谜、游戏等放在一起，深受观众的欢迎。80年代台湾综艺节目跃上了一个台阶，节目主持人的实力和水平有了较大的进步，并逐渐形成群体优势，如张小燕、巴戈、方芳、邹美仪、张菲、胡瓜、倪敏然、徐风、罗江等。他们具有机智快捷的反应能力和广博的知识储备，善于合作。张小燕始于舞蹈，精于电影，兼演话剧，红于电视主持，赢得了金牌主持人的美誉。1979年张小燕登上了全新的综艺节目“综艺一百”，展示了快节奏的主持风格和独特的魅力而一炮打响，连续三年荣获金钟奖最佳综艺节目主持人奖。之后她主持“超级星期天”和“小燕WINDOW”，也受到好评。

20世纪90年代，卫星电视出现。

1993年9月28日，台湾第一家卫星电视台——无线卫星电视台（英文缩写TVBS）正式开播。1994年，台湾当局在把“第四台”合法化的同时，也允许为有线电视提供节目的卫星电视从台湾发射信号，台湾卫星电视发展较快。1999年，TVBS的普及率在全台湾有线电视用户中达到了94%。TVBS推出了娱乐频道。台湾电视娱乐节目采用CALL IN的方式，让观众通过打电话参与到节目中来。90年代综艺节目发展较好，收视率较高，“恋爱讲义”被台湾电视研究委员会评为优质综艺节目与1999年华视节目收视十冠王之一。综艺节目的成熟与多元，使主持形式向多维发展。两人搭配形成主持人主流，节目更趋通俗化、多元化。名牌主持人开拓不同类型的新节目、新栏目来营造新的主持风格。张菲、胡瓜、吴宗宪、陶晶莹各领风骚。张菲被称为综艺节目首席主持人，他最有名的节目是1993年与弟弟联手主持的“龙兄虎弟”，哥哥能说会道，弟弟能唱会演。节目中有歌星大会串、歌星专访，还有最流行的短剧演出。它的收视率居高不下，连续三年保持综艺节目收视冠军，也因此荣获金钟奖最佳综艺节目主持人奖。胡瓜在台上口齿伶俐，妙语连珠，反应迅速，时常插科打诨，特别有亲和力，观众缘极好。他能在节目的表演瞬间，满足观众的感官享受。他的主持风格，适应现代工商民众的速食娱乐需求。他口技、歌仔戏、地方戏都比较精通，在主持中经常说一些英语、日语、韩语、法语等。吴宗宪原是歌手出身，曾获台湾金曲奖最佳男歌手奖，他转型主持后，成为现今最受欢迎的综艺节目主持人。陶晶莹说、学、逗、唱、跳样样在行，赢得了“百变女主播”的称号。

台湾电视艺术形式主要有综艺、晚会、音乐介绍、观众点播、娱乐资讯、娱乐圈明星访谈、个性主持类节目、性爱节目、命理类节目与偷拍节目等。综艺可以分为数种。第一种比较传统，如张小燕主持的“快乐星期天”、张菲主持的“综艺大哥大”等，张小燕和张菲都是台湾的资深主持人，他们坚持自己的风格，追求欢乐但不媚俗。第二种是以吴宗宪为代表，如“我猜我猜我猜猜”、“综艺最爱宪”、“周日八点档”等，话题较少禁忌涉及两性话题、鬼怪话题等，对观众吸引力较大。第三种是整人游戏

类，如“旗开得胜”、“TV三剑客”、“超人气大挑战”等，把游戏作为引子，让主持人和艺人成为游戏中的砝码，让他们出丑，使观众满足。个性主持类节目是专门用主持人的名字来做招牌的，如“于美人FUN电”是一个专门讲笑话的节目，“陶子娱乐秀”由台湾著名主持人陶晶莹主持，“李敖有话说”由知名人士李敖主持。

台湾电视剧以言情剧、青春偶像剧见长。言情剧是以反映爱情、婚姻生活为主要内容的通俗剧。言情剧以情为主，以情动人。愿天下有情人终成眷属。天下有情人难成眷属。因情而生，因情而死。生可以死，死可以生。煽情的手法，唯美的镜头。言情剧中的“情”字，是指爱情，言情剧是表现男女之间情感的电视剧。中国最典型的言情剧是根据琼瑶小说改编的电视剧，如《在水一方》。言情剧围绕“情”字展开故事，相爱的男女由于家庭、社会地位、世俗偏见和其他种种人为因素经受了种种磨难，最后有情人终成眷属，或者有情人难成眷属，这几乎成了言情剧的基本模式。言情剧往往情节发展较慢，情感较为深沉，有时甚至带有悲凉意味，比较讲究画面，注意意境的渲染和氛围的营造。言情剧应该把握好感情的度，防止矫情。言情剧在青少年观众中有一定的市场，台湾20年来出现了一些比较优秀的言情剧。

第七章

高科技时代的影视艺术（20世纪90年代— ）

1977年，美国影片《星球大战》的上映是一个具有划时代意义的事件，自此，高科技开始越来越深刻地介入电影制作。虽然电影艺术与技术的发展一直相携而生，但技术进步从来没有像现在这样改变着电影形态，电影制作、发行、放映以及观影模式都出现或正在发生有根本性意义的改变。这成为当代电影的一个主流背景，虽然世界电影的艺术形式仍然是丰富多彩的，但所有电影现象都是以这一主流背景为参照的，并因此而产生意义。

20世纪最后20年，世界冷战格局被打破，全球一体化的步伐加快，电影作为一种大工业时代的产物，越来越成为全球化时代实现跨文化交流战略的重要产品，美国凭借科技与资本优势愈益占据世界电影的主导位置，这不仅是指商业市场方面，也是指对他国的文化侵袭与占领。世界各国电影，包括欧洲电影，都对世界影坛的单极秩序进行着抗争。这也是当代电影的一种重要现象。

第一节　美国新好莱坞电影

一、旧好莱坞体系的解体

第二次世界大战期间，许多美国电影人以不同方式服务于反法西斯战争。自然，好莱坞对战争最大的贡献，就是在战争期间始终高效地运转着，在一定程度上舒解了人们灰暗压抑的心境。而且在战后的第二年——1946年，好莱坞的票房收益达到了空前的最高点。但是，美国的制片厂体系很快陷入四面楚歌般的困境，在挣扎了十余年的时间后，终于在50年代中后期彻底解体。

从40年代末开始，好莱坞的电影机制开始转型，原有的权力结构、市场结构和意识形态结构在政治、经济、文化、社会思潮以及自我调节等多方面力量的作用之下被迫解体。主要有以下原因：

（一）反垄断法案的诉讼

大制片厂实行垄断式经营，电影的生产、发行、放映被全程掌控，这与美国所推崇的“自由贸易”精神相违背。自30年代罗斯福总统执政以来，好莱坞就一再受到反托拉斯法的指控。1948年5月3日，美国最高法院作出著名的“派拉蒙判决”，责令好莱坞的八大制片厂必须在电影生产、发行、放映链条中，任意放弃一个环节，以形成真正市场经济的“自由贸易”机制。八大公司最终都放弃了影院放映这一链环。不过，这个分离是一个漫长而复杂的过程，实际上直到1957年才真正完成。

“派拉蒙判决”使好莱坞失掉了利润最高的行业链环，各大公司大量削减影片投资，好莱坞曾经每年生产影片达400部，而到60年代初期，美国影片产量跌到每年150部，而且80%的影片是在好莱坞以外生产的。各大制片公司逐渐将电影业的重心转移到发行领域，制片业中的独立制片成为主导。从此以后，好莱坞大制片公司一统天下的格局不复存在了。

（二）好莱坞原有市场的瓦解

在美国，二战后的“城市郊区化”运动、人口生育热和电视媒体的兴起，改变了原先由好莱坞所统制和支配的娱乐市场体系。

1．城市郊区化运动和人口生育高峰。

随着汽车在社会上的普及，众多美国人在1945年二战结束时，开始在郊区购买住宅，此后几乎以每年百万人的速度向郊区迁移。而美国的大部分影院特别是豪华首轮影院都集中在大城市闹市区。“城市郊区化”运动从整体格局上重新调整了美国人口的分布，使这些影院失去了它们原有的顾客，生意日趋萧条。

战后的生活趋于稳定，美国人的结婚年龄也趋于低龄化。这些年轻夫妇给美国带来了一个生育高峰期，美国人口在1947年到1960年几乎增长了30%。他们拼命工作、养育许多孩子、疲于家务，失去了很多去影院看电影的时间。人口生育高峰使好莱坞失去了这部分最主要的观众群。

2．商业电视与电影的竞争共存。

在美国的影视发展史上，电影与电视的关系错综复杂，他们之间经历了由互相对抗、互相介入，终于走向合流的复杂过程。

电视业在50年代后迅速发展，给电影业带来了巨大威胁，夺走了大量的电影观众，使票房收入不断下降。于是在50年代初期，好莱坞走上了与电视业整体竞争的道路。自50年代起，好莱坞掀起了一次次电影技术革新的浪潮，企图以全景电影、立体电影、宽银幕、弧形银幕、球形银幕、立体电影、有味电影等只有影院才可能欣赏的技术，来与小屏幕的黑白电视抗衡。在影片内容上，过去对影片实行严格的道德检查的《海斯法典》，实际上已全部取消，电影大量展示性和暴力色彩，以此同电视争夺观众，因为当时电视中不能出现袒露的性场面；在制片策略上，施行所谓“拍得少、拍得贵”的巨片政策，孤注一掷地把宝押在少数几部场面宏大的影片上，豪华巨片《圣袍》（1953）、《十戒》（1956）、《宾虚传》（1959）、《叛舰喋血记》（1962）、《埃及艳后》（1963）、《罗马帝国的崩溃》（1964）、《有史以来最伟大的故事》（1965）、《音乐之声》（1965）、《日瓦戈医生》（1966）等就是在此背景下拍摄的。大制片公司对独立制片公司采取扶植策略而拒绝向电视台出售影片，企图从根本上扼制电视业的影片来源。

然而，这些对抗政策并没有击败电视业，在内外众多的压力下，好莱坞逐渐意识到与电视对抗是策略上的失误，自50年代中期开始，改变了对电视台的

冻结政策，利用丰富的片库资源向各电视台出售旧影片。60年代末好莱坞逐渐建立起自己的电视片机构，用好莱坞风格拍摄电视故事片、连续剧和系列剧，并在电视网的黄金时段播出，同时还开拓了国内外的制作和发行市场。这些措施意味着好莱坞对时代变化的醒悟，通过这些手段，它也确实实现了自我拯救，使美国电影与电视终于在娱乐节目领域全面合流。

（三）二战后美国意识形态的变迁

战后美国意识形态发生了巨大变迁，从意识形态、道德伦理、文化意识等层面撕裂和分化了美国人所共享的道德和价值体系，分化和瓦解了美国人所推崇和信奉的主流意识形态，从而也分化和瓦解了好莱坞电影机制赖以支撑的社会基础。

1．非美活动调查。

二战后，美国出现了一股“恐共”和“反共”的潮流。以美国国会议员麦卡锡为代表的非美活动调查委员会自1947年开始在好莱坞引发了一场严重的政治危机。这场运动始于对“银幕上的共产主义”和“共产党宣传”的清洗。在委员会的第一次听证会上，10名优秀的艺术家被传讯，继而被控蔑视国会罪而被判入狱。这就是著名的“好莱坞十人案”。此后，各大制片公司纷纷进行内部清洗，制造黑名单，拒绝雇用不愿向非美委员会告密的人。1952年，委员会又公布了324名黑名单人物，这些人从此被赶出电影界，他们中许多人是杰出的导演、编剧和演员。由于黑名单的存在，好莱坞停止生产有重要社会影响的影片而转向拍摄没有争论的平淡无奇的题材。对好莱坞来说，这既是一场人才危机和艺术危机，更是一种强烈的政治打击，它造成了人人自危的紧张情绪，扼杀了好莱坞某些影片中具有人道主义倾向的社会责任感和民主进步的社会意识。

2．五六十年代的美国社会与文化。

50年代，美国出现了所谓的“垮掉的一代”，这是一群质疑主流文化的青年人，在六七十年代，这股蓄积已久的社会力量终于猛烈迸发出来。

1962年的古巴导弹危机使肯尼迪政府备受责难。1963年肯尼迪遇刺身亡，1968年黑人领袖马丁·路德·金遭受枪击，暗杀活动使美国社会笼罩在不安之中。60年代，女权主义发展到极端，

演变成所谓的“性解放”活动。与此同时，社会冲突迭起。种族冲突愈演愈烈，黑人争取民权的运动日益高涨，60年代中期黑人区的暴力行动蔓延扩大，流血事件时有发生。美国青年中的“新左派”和“反主流文化派”与传统文化、主流文化极力对抗，代际冲突日益明显。随着1968年的越战升级，美国200多所大学的学生举行了声势浩大的游行示威，政府与学生冲突不断激化。越战使美国的社会意识形态彻底陷入了分崩离析的境地，而那些剧烈的社会冲突终因“水门事件”的被揭露而达到顶点。可以说，在六七十年代，美国社会经历了一场前所未有的政治危机、社会危机和道德危机，美国人长期以来所推崇和信奉的主流意识形态被当时的反主流意识形态分化和瓦解了。

3．审查制的终结与分级制的到来。

1930年，好莱坞在经常被指责为影片内容“不道德”的情况下，不得不接受天主教教士丹尼尔·劳德的建议，建立了《海斯法典》，以此作为电影业自律的规则。但从五六十年代开始，美国社会意识形态发生了巨大的变迁，尤其是在二战的破坏性影响之下，宗教势力大大减弱，讲求理性和严格的自律的清教主义遭到破坏，《海斯法典》的道德戒律与时代氛围已很不相称。同时面对商业电视的竞争，电影业必须也必然要冲破海斯法典制度的束缚，以性美学和暴力美学观念同电视争夺观众。《海斯法典》在1956年被进行了大幅度修改，各种道德和政治禁区纷纷被打破。1968年，美国制片人协会正式宣告废除《海斯法典》，代之以影片分级制。分级制顺应了美国社会文化的分裂和变迁——当电影不再具有全民性特征时，分级制恰恰是从年龄上把众多观众分成了不同的观看群体，并为他们提供了可以明确辨认的标签。同时，它也使好莱坞电影由审查制片的单一化格局走向分级制下风格各异的多元化格局。因此，它预示着好莱坞一个新时代的到来。

（四）欧洲电影的影响

由于二战后好莱坞的制片业萎缩，放映商大量引进欧洲电影，出现了一些所谓的“艺术影院”。艺术影院成为欧洲各种电影思潮、电影运动和电影作品得以上映、传播、评论和渗透的舞台，意大利新现实主义、英国的喜剧电影、法

国的新浪潮，以及让·雷阿诺、费里尼、英格玛·伯格曼等大师的电影都在这里被年轻人和较高文化素质的人所观赏和阐释，这也就为好莱坞培养了一批电影文化素养很高的观众。同时，法国影评人的“作者论”研究方法的引入，又丰富了美国的电影理论。

旧好莱坞电影经历了五六十年代的危机与冲击——经典好莱坞权力结构、市场结构解体，社会意识形态发生巨大变迁，旧的电影机制被分化瓦解了。60年代末70年代初，美国电影行业经过变革重组，确立了新的电影机制，开始走出低谷，迎来了历史性转折。80年代以后，美国电影进入了多元发展的新时期。

二、新好莱坞：对旧类型的抗逆与回归

电影史通常将1967—1976年的美国电影称为“新好莱坞”，但从更为宽泛的意义上，人们通常将这个时期延续下来，即将60年代发生转变以后的好莱坞统称为新好莱坞。

从1967年开始，《邦妮和克莱德》、《毕业生》等一批电影，以对传统好莱坞类型电影的反讽和对传统价值观念的反思，拉开了新好莱坞的序幕。《邦妮和克莱德》这部带有30年代怀旧风格的影片获得了极大成功，影片塑造了一对风度翩翩挑衅特权的鸳鸯劫匪形象，他们既是我行我素的江洋大盗，也是生死相守的忠贞伴侣，甚至是对抗社会的自由骑士。影片设计了悲剧性的毁灭结局，两人在警方枪林弹雨之下惨烈身亡。影片以颂歌般的升格镜头处理这段枪杀场面，着重表现两人察觉埋伏时向对方伸

↓图58
《邦尼与克莱德》



出手的瞬间，充满生死与共的悲壮感，极大地煽动了青年观众反社会、反主流的叛逆心理。从类型制作的角度看，《邦尼与克莱德》打破了经典强盗片的类型模式。在影片中，传统意义上杀人不眨眼的匪徒却温馨可爱、有幽默感和人情味，过着无拘无束令人艳羡的自由生活，而追捕他们的警察却刻板无趣、人性缺失。尽管影片把背景设在30年代经济大萧条时期的美国乡村，但反映的却是当代青年的反抗主题：充满生命力的个人对没有人性的社会制度的反抗。(图58)《毕业生》更为直接地表达了当代青年的内心紧张和冲突，主人公虽不知道自己将要过什么样的生活，但知道不想过父母辈那种富裕然而空虚的生活。影片中那位彷徨困惑的主人公，毫无疑问引起青年电影观众的强烈认同。(图59) 60年代末，丹尼斯·霍帕的《逍遥骑士》、卢卡斯的《美国风情画》、约翰·施莱辛格德的《午夜牛郎》等集中出现，大受青年观众的欢迎，并创造出好莱坞久违了的票房纪录。这些影片与经典类型电影有着很大的不同，它们在电影形态上更倾向于欧洲的艺术电影。青年导演们以影片的“作者”身份出现，不仅在影片传达的价值观念层面上，在叙事结构、情境选择、视听追求等方面也都力求摆脱经典类型电影的束缚。他们从欧洲艺术电影中汲取营养、在借鉴各种类型的精华的基础上，创造出迥异于经典类型电影的作品。



↑图59 《毕业生》

60年代的这些新电影创作开启了新好莱坞时代，而新好莱坞的辉煌时代却在70年代。70年代的青年导演们重回类型电影的传统，试图开掘出经典类型电影的新元素，在商业价值的体现中灌注个人的艺术追求。他们中有拍摄《教父》、《现代启示录》的科波拉、拍出《星球大战》的卢卡斯、拍《大白鲨》的斯皮尔伯格等。他们获得成功的一个很重要的原因在于能够把握好个人艺术追求与商业价值体现之间的关系。这批导演是绵延至今的"新好莱坞"电影的开创人。

科波拉的《教父》是这批青年导演回归电影传统的一个成功标志。这部被称为具有精湛的通俗影片样式的黑帮片显然比昔日强盗片具有更驳杂的内容，更宽广的涵盖面，以及更加复杂的人性展示。(图60) 影片中的教父被描绘成一个主持正义的长者，绝不滥杀无辜，在不得不使用暴力时也往往事出有因。影片一再表现教父老谋深算、顾全大局、趣味高雅、忠于友情，以及在家庭关系上的脉脉温情，甚至通过描写他甘冒生命危险、拒绝用金钱和政治影响支持其他家族从事毒品交易的行为，表现了他一



↑图60 《教父》



→图 61
《现代启示录》

定的社会责任感。各种场面的累积，使教父形象得到美化，影片对教父的父子情也表现得令人感动。这样，影片中两个靠暴力和黑钱起家的黑社会头目，就变成了某一种正义的体现者，当然地引起评论界的尖锐批评。但从艺术角度看，这一形象是成功的，它使教父形象摆脱了公式化的描述，而树立起一个全新的匪首形象。自然，教父主持正义的手段仍然离不开暴力，这又回到了类型片原来的主题 ：黑社会与暴力是孪生兄弟。

由此可见，科波拉等青年导演在回归经典类型电影的同时又超越了它，赋予它一些新的内涵和品质。在《教父 2》中，科波拉把发生在19世纪末西西里、20世纪初纽约、50年代古巴、60年代拉斯维加斯的故事交叉叙述，呈现出磅礴的气势和撼人的魅力。1974年，科波拉执导的《对话》显示了他精妙非凡的导演功力，1979年的《现代启示录》，则成为越战片中的经典。(图61) 科波拉的电影创作典型体现着新好莱坞的发展脉络，他从

独立制片开始，不仅自己制作影片，还资助别人拍摄影片，如卢卡斯的《美国风情画》。他雄心勃勃企图要改变旧好莱坞，坚持做“电影作者”。然而，随着巨大的商业成功和失败，他也逐渐调整自己的创作方向，甚至并不拒绝“重磅炸弹”式的高成本、大制作的制片模式。

虽然同样擅长表现黑社会，但马丁·斯科西斯把镜头对准了游离于主流社会的街头小人物，赤裸裸地展现人性。如果说科波拉的《教父》是神秘、浪漫的，那么，马丁·斯科西斯的《穷街陋巷》、《出租车司机》和《愤怒的公牛》却是极端现实的，就像是一部部纪录片，从未有艺术家对人类的暴力行为做过如此坦率的展览。斯科西斯出生在纽约的“小意大利区”，从小目睹小意大利区青年人的精神苦闷与孤独生活，对街道上屡屡发生的暴力事件有着深刻印象，这些童年记忆成为他影片中那些震撼人心的画面。

伍迪·艾伦影片的主人公同样是纽约街头的孤独者，只不过面对社会环境的压力，他们不是以暴力对抗，而是以犹太人式的冷嘲应付，在冷漠的都市人群中带着一颗敏感的心灵流浪。他的经典影片有《拿了钱就跑》(1969)、《安妮·霍尔》(1977)、《曼哈顿》(1978)、《开罗的紫玫瑰》(1985)、《汉娜姐妹》(1986)等。罗伯特·阿尔特曼是新好莱坞一位多产的讽刺大师。他的一些影片运用了一些类型电影的规律，目的却是讽刺类型电影，从而反抗构成美国电影基础的基本社会理念。1970年完成的《陆军野战医院》，是将战争片和讽刺剧因素组合起来的对战争片的刻毒模仿与嘲讽。90年代阿尔特曼重新回到好莱坞主流世界，并再次展示令人眼花缭乱的娴熟技巧。在《大玩家》(1992)、《银色、性、男女》(1993)中，影片涉及社会各界，极尽嘲讽之能事。阿尔特曼的电影触觉非常灵敏，总能触及最为时尚、最为敏感的话题；在驾驭这些话题的时候，他展示出独特的自信和冷眼旁观的态度。

如果严格加以区分，新好莱坞的主将可以分为两种不同的创作类型。一类是以上谈到的以科波拉、斯科西斯、伍迪·艾伦、阿尔特曼等为代表的“作者”导演，他们在吸收了大量欧洲现代电影的风格和观念的基础上，将欧洲的个人电影和批判现实的风格融入了对好莱坞的改造。另一种类型的导演则以乔治·



↑图62　斯皮尔伯格

卢卡斯和斯蒂芬·斯皮尔伯格(图62)为代表，他们力求在传统类型的框架之上加入高科技领域的新鲜成果，营造当代电影匪夷所思的视听奇观和票房奇迹。

1975年，斯蒂芬·斯皮尔伯格执导的《大白鲨》收入了1.33 亿美元，创下了票房纪录。(图63) 此后，从《夺宝奇兵》、《外星人》、《辛德勒的名单》到《拯救大兵瑞恩》，斯皮尔伯格的影片连续获得成功，成为美国电影界的一个神话。作为好莱坞最

成功的导演和制片人，斯皮尔伯格的作品已经成为流行文化的导向标。好莱坞的制片人从《大白鲨》的成功学来的经验是，要用动人的音响和令人眼花缭乱的特技效果来吸引青少年观众。斯皮尔伯格更喜欢顺应观众，而不是与之对抗。美国通俗艺术的魅力在于直截了当、通俗易懂，以及为之服务的技术手段和经济规模。斯皮尔伯格深谙此道，他争取观众的技巧，就是从好莱坞的“杂货”中提取精华，吸取各家之长，并将宽银幕、色彩和立体声等手段重新加以利用，通过展示那些无关紧要的意念和感觉，而赋予无聊的东西以生命。

《大白鲨》的票房纪录仅仅保持了两年，到1977年，乔治·卢卡斯的《星球大战》又给票房创下新纪录：仅在美国国内就收入了1.85亿美元。许多人把美国当代电影的起点定在1977年，因为《星球大战》更明显地定下美国当代电影的基调：应用高科技、取悦年轻观众、追求巨额票房价值。在《星球大战》中，卢卡斯将喜剧片、西部片的类型与高科技和幻想结合在一起。该片一上映便在世界影坛引起轰动，影片运用现代尖端科技成果如激光、电脑、机器人等，向观众展示了宇宙奇观。影片的特技含量极高，在世界科幻影片的创作与生产中具有开拓性意义，预示着世界电影特技史一个崭新阶段的开始。为了实现电影中那些看上去必须保持真实的特技镜头，卢卡斯创建了工业电光影像特技公司（ILM），第一次把栩栩如生的电脑特技带进了电影。在开辟电影科技方面，包括电脑特技、音响效果等，卢卡斯对世界电影科技的迅猛发展作出了杰出的贡献。

从70年代末开始，以卢卡斯、斯皮尔伯格、詹姆斯·卡麦隆为代表的导演



↓图63 《大白鲨》



↑图 64 《蜘蛛侠》

承续了科幻片的传统，并将其发展成好莱坞最为显赫的现代影片类型。(图 64)《超人》、《银河系星际战争》、《异形》、《星际历险记》、《深渊》、《回到未来》、《外星人》、《独立日》、《终结者》及其续集、以及《星球大战》的续集《帝国的反击》、《武士归来》、《苍蝇》等数量惊人的科幻片系列，标志着新好莱坞科幻片的最高成就。

70年代美国社会保守主义盛行，电影对观众的这种社会心理变迁作出了回应。无论是《大白鲨》这样的灾难加恐怖类型，还是《星球大战》这样的科幻类型，都迎合了主流意识形态：虽然社会中还有恐怖的元素、邪恶的势力存在，但正义终究会战胜邪恶，生活依然

幸福，世界仍旧美好。在经历了60年代反类型、反传统的运动后，70年代的好莱坞又重回到打造美国梦的类型电影制作上来。除了科幻片、恐怖片这样的经典类型，以前生产数量较少、影响不是很大的生活伦理片、战争片等异军突起，不仅在票房上获得成功，还获得评论的青睐。其中的一些影片在类型开拓上具有重要意义，如《战争启示录》(1979)、《猎鹿人》(1978)等对越战的反思达到了新的高度；《克莱默夫妇》(1979)则引领了关注普通人、关注家庭生活的生活伦理片的创作潮流。(图65) 80年代集中出现了一批既叫座又叫好的该类型影片，如《母女情深》、《金色的池塘》、《普通人》等。自60年代末以来对美国神话的攻击消失了，这也正契合了新时代观众的心理需求：他们已经厌倦了60年代以来的动荡不安，看够了压抑绝望、反传统、反神话的电影；他们想要看令人感觉良好的电影，在其中体味生活中人与人之间的真情、聆听来自普通人的困惑与希望、分享影片人物实现美国梦的幸福与快乐。

工业化、市场化的运作准则使得新好莱坞电影的发展经历了一个轮回：抗逆之后，别无选择地回归，当然这样的回归硕果累累。



←图65
《克莱默夫妇》

三、全球化时代：类型的杂糅与超越

80年代开始，美国电影业进行大规模兼并，90年代兼并势头持续下来，并导致好莱坞成为全球化时代跨国媒体经营体系中的一个组成部分。90年代之后的好莱坞在制片策略上并无太大变化：熟悉的产品、熟悉的叙事程式，然而在日新月异的电子影像合成技术帮助下，顺应变化中的大众文化潮流，令观众乐此不疲。

90年代以来的美国类型片基本延续传统的程式化制作，可大致归纳为八种较为宽泛的发展趋势：灾难片、科幻片、恐怖片、音乐歌舞片、家庭片、动作片、喜剧和情节剧。之所以用趋势(trend)，而不用类型(genre)，是因为经典时期的纯类型，在这个时代已改变太多，只剩下一个类型框架，类型更多呈现出混杂的趋势。

灾难片、科幻片、恐怖片在旧好莱坞时期就是有些相互交叉和杂糅的类型，90年代后，围绕着高科技营造的视听奇观，三种类型的关联就更为密切了。灾难片《泰坦尼克号》(1997)是科技和激情、特技和爱情的结合；《龙卷风》(1996)、《天崩地裂》(1997)、《火山》(1997)等运用数字虚拟影像生成技术创造出震撼人心的视听奇观。科幻片是90年代最流行的类型，主要依靠科技和特技效果。著名的科幻片有：《完全回忆》(1990)、《终结者》(1991)、《独立日》(1995)、《黑衣人》(1997)、《接触》(1997)、《世界末日》(1998)、《星球大战前传：魅影危机》(1999)等。《黑客帝国》(1999)则融合了各种特技，枪战片、功夫片的动作元素，给科幻片观众带来了全新感受。这些影片已经不完全是传统意义上的科幻类型片，而是以当代工艺技巧制作的，传统科幻片、灾难片、惊险片等类型的杂糅、混合，是极具视听奇观效果的新型科幻片。它们激发了好莱坞巨大的创造活力，并且直接导致美国电影制作和票房收入的直线上升。90年代最经典的恐怖片是1993年由斯皮尔伯格执导的《侏罗纪公园》，值得提及的影片还有《夜访吸血鬼》(1994)、《狂蟒之灾》(1997)、《哥斯拉》(1998)、《木乃伊》(1999)等。这些影片一般由大制片厂拍摄，投资巨大，科技手段运用充分。1996年的《惊声尖叫》



←图 66 《狮子王》

开辟了当代低成本恐怖片模式，这部带有滑稽模仿性质的影片被称为“砍杀片”，吸引了众多青少年观众，此类影片还有《我知道去年夏天你干了什么》(1997) 等。最成功的低成本恐怖片当推《女巫布莱尔》(1999)，影片展示出心理恐怖片经久不衰的魅力。

90年代有代表性的歌舞片有《艾维塔》(1996)、《红磨坊》(2001)、《芝加哥》(2002) 等，但歌舞片类型的新发展则体现在与动画片的结合上，《美女与野兽》(1991) 将最新的电子动画制作技术与百老汇最美的音乐结合起来，1994年的动画音乐片《狮子王》，更是成为该年度最卖座影片。(图66) 1990 年的《独自在家》使家庭片成为热门，影片将富有喜剧意味的情节与十分严肃的关于家庭价值的信息传递结合起来，与之类似的影片还有《窈窕奶爸》(1993)、《鬼马小精灵》(*Caspar*, 1995) 等。《邦德》、《蝙蝠侠》、《致命的武器》、《终极警探》等系列动作片是美国电影畅销全球的类型，其中，《邦德》最为成功，是电影史上拍得最长的续拍片。

90 年代之后最时尚的喜剧类型是所谓的蠢人喜剧，将愚蠢的行为无限扩大，其间充斥粗俗的、没有任何禁忌的调笑。《阿呆与阿瓜》(*Dumb and*

—图 67
《低俗小说》



Dumber, 1994)、《王牌大间谍》(*Austin Powers: The Spy Who Shagged Me* , 1999)、《玛丽琐事》(1998)和《美国派》(1999)等是突出代表。这一时期的喜剧片类型多种多样，浪漫喜剧有《漂亮女人》(1990)、《人鬼情未了》(1990)、《西雅图未眠夜》(1993)、《甜心先生》(1996)、《尽善尽美》(1997)、《恋爱中的萨士比亚》(1998)等；《心中狂野》(*wild at heart*, 1990)、《天生杀人狂》(*Natural Born Killers*, 1994)、《低俗小说》(1994)、《冰风暴》(*Fargo*, 1996)、《不准掉头》(*U-Turn*, 1997)、《美国美人》(1999)等，这些影片被称为“黑色喜剧”，这种类型以批判的目光审视了美国中产阶级家庭生活，嬉笑怒骂之中透着冷峻，具有独立制作、另类独特的品格。(图 67)

在 90 年代的好莱坞，“情节剧”通常指有关家庭生活特别是女性生活的影片，这里指涉的范围更为广泛，包括西部片、惊悚片、社会问题片、爱情片和女性片。《与狼共舞》(1990) 既有经典西部片的传统叙事模式，也有60年代之后带有修正色彩的西部片对印第安人和他们的文化的尊重，1992 年的《不可饶恕》承袭了这一风格，这两部影片的成功引发了一个新西部片的创作潮流。惊悚片有四个亚类型：法庭片、法律片、连环杀手片和女性惊悚片。《律师事务所》(*The Firm*, 1993) 确立了法律惊悚片的发展模式。这一类型还有《鹈塘通缉令》(1993)、《当事人》(1994) 和《杀戮时刻》(1996)。连环杀手片的代表是 1991 年的《沉默的羔羊》，该片引领了一种创作潮流。具有攻击性的女性惊悚片，在《本能》(1992) 中体现得最为充分。关于社会问题、政治和人道主义关注的严肃剧情片数量很少，其中最著名的是《辛德勒名单》(1993)。这部历史、传记性的情节剧是黑白片，带有一

种纪录片的特征，导演斯皮尔伯格试图将这部大劫难的影片拍得带有动作片的特征。(图68) 这一类型还有《心灵捕手》(*Good Will Hunting*, 1997) 和《阿甘正传》(1994)，后者的叙事成分显然更为复杂多样，寓意深刻。《为黛西小姐开车》(1989) 是女性电影的一个新开端，讲述了美国南方一位犹太老妇人与黑人司机之间的友情故事。1991年的《油炸绿番茄》(*Fried Green Tomatoes*)是一部非常低调的关于两位女性友谊的情节剧。《英国病人》(1996) 根据获普利兹奖的小说改编，是关于忠诚、背叛的故事，但核心还是一个传统的偷情情节剧。而1998年的《继母》是一部感觉良好的带有悲剧色彩的情节剧，此片将女性影片又返回到肥皂剧的传统上来。应该说，除去科幻片、灾难片这样非现



—图68
《辛德勒名单》

实题材类型的大制作，情节剧的市场潜力正在不断地被挖掘出来，视听奇观固然很吸引观众，关注现实、触及人们生存状态的影片更能打动人心。

综上可以看出，在全球化时代，好莱坞日益打破传统类型生产和消费的界限，类型混合、杂糅的趋势越来越明显，而趋势的核心是滑稽模仿。粗略地回顾90年代以来的好莱坞就会发现，滑稽模仿几乎触及了所有的类型，打破规则从未像今天的好莱坞这样普遍，模仿片成为当代观众特别欢迎的类型，也是连接新旧好莱坞的纽带。滑稽模仿将电影传统与当代的电影文化参照结合起来，既维护了好莱坞以类型电影为基础的历史，又使类型电影再次焕发青春。

从经典时期类型电影的形成、繁荣到新好莱坞时期对类型传统的抗逆、回归再到全球化时代类型的杂糅与超越，可以看到，美国类型电影的发展是连续的。在长期连续发展中，美国电影积聚了类型制作的传统，即以制片厂体系、明星制度为基础，在标准化生产的运作中，探求各类型的叙事成规，在与观众不断的交流中，形成类型期待，促进类型电影的市场循环。在这个类型传统中，观众观影经验的连续性与类型电影自身连续发展同等重要，它是类型电影市场得以不断发展、扩大的基础。通过产业运作的多种手段对观众的市场培育贯穿于美国类型电影的发展历史，应该说，无论是新好莱坞时期的反类型还是全球化时期对类型的杂糅和超越，都离不开一个基数很大、对类型成规烂熟于心的观众群的存在。

第二节　欧洲艺术电影

20世纪70年代之后，像法国“新浪潮”这样整体性影响欧洲电影艺术的创作运动鲜少出现了。随着电影体制调整的完成，美国电影自50年代起出现的低谷业已过去，美国电影再次充满生机。虽然欧洲在配额、关税等方面设置保护主义措施，但美国电影仍然主宰了整个欧洲。由于欧洲各国缺少足以与美国好莱坞抗衡的大制片公司，于是，采用联合制作，辅之以政府资助的模式，越来越普遍。例如，1992年由英格玛·伯格曼编剧、比利·奥古斯特执导的《最美好的心愿》就是一部瑞典—丹麦—挪

威—冰岛—芬兰—英国—德国—法国—意大利的影片。80年代末，欧洲共同成立了欧洲电影学院，举办欧洲影展，以此展示和凝聚欧洲艺术电影力量。此外，电视台成为欧洲各国电影投资的主要来源，对于延续欧洲电影艺术传统有很大的贡献与帮助。

一、法国新生代电影

70年代，“新浪潮”的余波仍在振荡，特吕弗、戈达尔等“新浪潮”主将延续着旺盛的创作力，一些更为年轻的电影作者涌现出来，拍出了富有个性的影片。1973年，让·厄斯塔什完成了时长209分钟的《妈妈和妓女》，深刻分析了一个年轻的巴黎懒汉和两个与之生活的女人间的三角关系，影片具有强烈的视听效果，表达方式粗野，看似单调乏味的长镜头段落，演绎出生活本身的贫乏无聊。此外，菲利普·加雷尔、贝特朗·塔维尼埃、安德烈·特西内、莫利斯·皮亚拉、贝特朗·布利叶等人，各自形成了独特追求。他们大都成为八九十年代法国艺术电影的中坚力量。

进入80年代后，法国电影出现了模仿好莱坞高投资高收益的做法，不惜重金，拍了一些高成本的大制作，如《玫瑰的名字》(1986)、《让·德·弗洛莱特》和《泉水玛依》(1987)、《卡米尔·克罗岱尔》(1988)、《西哈诺·德·贝热拉克》(又译《大鼻子情圣》，1990)、《奠边府》(1991)、《情人》(1992)、《来访者》(1993)等，取得了很好的市场效益。其中，1992年被法国《制片厂杂志》评选为25位杰出法国导演第一名的让－雅克·阿诺，题材独特，风格多样，制作精美，80年代后拍摄的《火的战车》(1981)、《玫瑰的名字》、《熊》(1989)等影片均获得了艺术和商业上的成功。1992年执导的《情人》改编自玛格丽特·杜拉斯1984年获龚古尔文学奖的同名自传体小说，影片用热带、东方、怀旧的暖色偏黄的抒情色调，叙述了一个遗失在越南殖民地的凄美久远的爱情故事。

80年代之后的法国电影，青年导演依然是电影艺术不断革新的推动力。代表人物有：让－雅克·贝内克斯，作品为《女歌星》(1982)、《阴沟里的月亮》(1983)、《巴黎野玫瑰》(又名《37℃2》，1986)和《IP5》(1992)；吕克·贝松，

作品为《地下铁》（1985）、《碧海情》（1988）、《尼基塔》（1990）、《杀手莱昂》（又名《这个杀手不太冷》，1994）、《第五元素》（1997）、《圣女贞德》（1999）；里欧斯·卡拉克斯，作品为《男孩遇上女孩》（1984）、《卑贱的血统》（1986）、《新桥恋人》（1992）等。评论界取他们名字的第一个字母，将之命名为“BBC”派，或“新巴洛克派”、“新浪漫派”等。实际上这并不是一个电影流派，他们在艺术上各自独立，但具有某些共同的特征。与他们的前辈不同，“BBC”一代的艺术素养不是来自文学，他们是影像艺术普及之后成长起来的，因而，对他们来说，首先是画面，画面优先于故事，他们精雕细琢完美的视觉画面，吸引和震撼观众。他们的影片运用流行时尚、高科技器材，以及来自广告摄影和电视商业广告的惯用手法，装饰一个相当传统的情节。快节奏、复杂的电影技巧是他们的共同特点。

《新桥恋人》是卡拉克斯走向成熟的作品，情节相对简单，但卡拉克斯以对比强烈的灯光、不寻常的构图，以及出人意料的透视焦点，营造出新奇的美感意象，精彩的视听效果和剪辑处理，诗意的氛围，令人耳目一新。《杀手莱昂》是吕克·贝松的跨国制作，他将美国类型片模式与法国艺术的温情浪漫，以及欧洲的人文关怀融合起来，艺术与商业都获得极大成功。以吕克·贝松为代表的一批年轻电影人，走出法国和欧洲相对狭窄的艺术视野，跟上了世界电影主流，但又保留法国和欧洲文化的特质，不仅赢得了法国观众、欧洲观众，并且赢得了全世界的观众，评论界甚至认为这是法国自“新浪潮”以来最激动人心的事件。

80年代末90年代初，一大批跨越“BBC”派，充满新意和创造力的法国电影的涌现再次震动世界影坛，被命名为“新生代法国电影”。据统计，1989年有近30个新近导演拍摄了处女作，其中埃立克·罗尚执导的《无情的世界》被誉为80年代的《筋疲力尽》，该片以浪漫与写实结合的手法，表现了80年代后期法国青年人的生活和精神状态。90年代，法国新一代青年导演更为活跃，大致有两种类型：其一是“学院派”或者说是“传统派”，继承了法国电影的传统，注重剧作、对话与表演，代表人物有马蒂厄·卡索维茨、雅克·奥迪阿尔、

克里斯蒂安·万森、罗朗·贝内基等；其二是所谓“现代派”，即遵循“新浪潮”所提倡的电影现代性的方向，代表人物有阿尔诺·德布莱辛、赛德立克·汗、玛努埃尔·波阿里埃、诺埃美·李沃夫斯基等。在艺术风格上，“新生代”电影与60年代的“新浪潮”电影有某些相似：轻便的摄影机，纪录片的方式，有几分“肮脏”的画面，阴郁的叙事主题，如苦闷抑郁的青春、离异与自杀场景、暴力与残忍的情节，等等。

1992年，西里尔·科拉尔拍摄了自传体影片《野兽之夜》，表现一个双性恋的青年导演发现自己罹患了艾滋病，他在爱情、道德和随心所欲的放浪生活方式间徘徊选择，但时间却不等待他，他感觉到了生命与情感的珍贵。这是一部令人震惊的影片，除了是第一次正面表现艾滋病题材外，科拉尔也是法国最早公开宣布自己患有艾滋病的人之一，影片完成不久他就去世了，电影与生活的双重真实赋予影片独特的魅力。另外，科拉尔运用了粗犷奔放的电影语言、晃动的影像、急速的节奏、饱满的激情，营造出非同一般的艺术效果。

新生代电影的另一部代表作是1995年，由马蒂厄·卡索维茨编导的《仇恨》。影片表现三个失落的郊区青年人一天24小时的经历和命运，揭示了法国社会面临的失业、安全和外籍移民等重大问题。27岁的卡索维茨将法国电影优秀传统与美国叙事风格结合起来，以幽默的手法处理严肃而又棘手的现实题材。影片在表现形式上有两个特点：在节奏方面，运用了一种源于英国的名叫“拉普”的敲击乐，节奏强烈、急速、沉重，伴之以人物前后不连贯地、断断续续地、急速而尖锐地说唱，烘托出影片紧张的悲剧气氛；在人物语言运用方面，大量运用郊区青年爱说的所谓“倒念隐语”，既赋予影片时代感和地域特征，也成为结构影片的重要因素。马蒂厄·卡索维茨在《仇恨》中自由、大胆的艺术精神，使它自然地成为新一代电影的领军人物。

二、阿尔莫多瓦及西班牙新电影

佩德罗·阿尔莫多瓦是80年代以来西班牙最活跃、影响最大的导演。他完全靠自学进入电影创作，1974年开始拍摄超八毫米影片，1980年自筹资金，利

用业余时间拍完第一部长片《佩比、卢西、邦以及不出众的姑娘们》。阿尔莫多瓦是一位极具创造性的导演，80年代以来，他的主要影片有《为什么我命该如此》(1984)、《欲望的法律》(1987)、《神经濒于崩溃的女人》(1988)、《捆着我、绑着我》(1989)、《高跟鞋》(1991)、《基卡》(1993)、《我的秘密之花》(1996)、《颤抖的肉体》(1997)、《关于我母亲的一切》(1999)、《对她说》(2002)等。

洗练、简捷而敏锐地观察西班牙社会是阿尔莫多瓦影片的特色。其故事背景一般发生在马德里，主人公多是社会中的小人物。他把视点放在自己熟悉的城市生活中，把社会普遍存在的、人们已司空见惯了的妇女、吸毒、同性恋、爱情、家庭等问题毫不掩饰地在银幕上反映出来，让观众在银幕上正视自己、正视自己周围的生活，使观众的心灵受到撞击。其中，阿尔莫多瓦最倾注同情、最侧重表现的是女性题材。除去《斗牛士》、《欲望的法律》、《颤抖的肉体》等片外，他的影片描写的几乎都是女性的生活，展现她们的生活经历、生活环境、内心对爱与孤独的感受。

《为什么我命该如此》表现了马德里一个普通家庭妇女的混乱生活与精神焦虑。《神经濒于崩溃的女人》以喜剧方式揭示了被男人所遗弃的女人的苦恼，描叙了三个女人遇到的种种麻烦和她们的心境。阿尔莫多瓦以其尖刻、荒诞、大胆的描写，剖析了当代人的种种心态，并把这种心态夸张到怪诞的地步。《关于我母亲的一切》呈现出典型的阿尔莫多瓦风格，表现了另一群濒临精神崩溃的女人。影片的基调是黑色的，死亡、痛苦和疾病总是弥漫在每个角落。但是，影片表现了剧中人物乐观坚强的性格和幽默坚韧的生活态度，表现了女性对抗命运和不幸的力量。

阿尔莫多瓦的影片中含有情节剧、通俗喜剧、黑色幽默、新现实主义等多种类型影片的艺术元素，他擅长把诸种类型影片的叙事手法融合在一起。阿尔莫多瓦把自己的这种手法称为“混合型”，是“光彩夺目的电影鸡尾酒”。其影片的主体是情节剧和高雅喜剧，又创造性兼容了西班牙传统文化、好莱坞式的、现代通俗的及后现代主义等多种艺术特征。他的这种“混合型”力求集主题的社会性、故事的观赏性、艺术的完美性于一体，给人以耳目一新的感觉。

他的影片对观众有相当的亲容性，其影片的外部情节始终是强烈和戏剧化的，结构通常也是明晰单纯的，色彩艳丽饱满，音乐极富现代感，充溢着强烈的视听感召力。

除了阿尔莫多瓦外，一批新锐导演的崛起给西班牙电影带来了更大的希望。90年代初，三位来自北部的青年导演拍摄了他们的处女作：胡安玛·巴赫·乌略亚的《蝴蝶的翅膀》(1991)、胡里奥·梅德姆的《牛》(1992)、阿莱克斯·德·拉·伊格雷西亚的《变形人的行动》(1992)。他们率先为新生代电影开辟了道路，由于成长于后弗朗哥时期，他们不像前辈那样背着沉重的历史包袱，更主要展现现实生活、个人情感、青少年问题，特别是各种爱情生活场景。

胡里奥·梅德姆的《牛》借西班牙两个家族三代近百年的恩仇，讲述了一个带西班牙色彩的魔幻故事，影片具有强烈的视觉冲击力和丰富的想像力，现实与幻境的交叠，赋予影片奇异的魅力。《红松鼠杀人事件》(1993)是梅德姆的一部现代情感片，多重交织、悬疑怪异的叙事手法，将真实与魔幻组合在一起，加之红松鼠游走树叶间的主观镜头，使影片具有一种超现实的艺术氛围。

《蝴蝶的翅膀》讲述了一个令人震惊的故事，6岁的小女孩为了得到母亲的爱，用枕头闷死了襁褓中的弟弟。胡安玛·巴赫·乌略亚的第一部影片就显示出他对人性及情感的深邃探究。其第二部影片《死去的母亲》(1993)表现了杀人犯与一个受害女孩间道德良心的冲突，他当年开枪使女孩成为痴呆，为灭证准备再次下手时，却被女孩的目光震惊，产生了很难言明的情感。乌略亚用强烈的视觉形象表现了一个简单的、近乎寓言的故事。

重要的青年导演及其作品还有：恩里克·乌比苏的《一切为了面粉》(1991)，马里亚诺·巴罗索的《我亲爱的兄弟》(1993)，女导演丘斯·古铁雷斯的处女作《转租》(1991)，阿古斯丁·迪亚斯·亚内斯的《当我们死后，就再无人议论我们了》(1995)，以及阿历杭德罗·阿梅纳瓦尔的《论文》(1996)等。

费尔南多·特鲁埃瓦与阿尔莫多瓦年龄相仿，崛起于80年代，处女作《在歌剧广场见到了表妹》(1980)叙事手法

清新，此后，他一直保持自己创作的独立性，《闪光的年代》(1986)、《美好的年代》(1992)、《两个多了》(1995) 使他幽默机智的手法更加醒目。曼努埃尔·古铁雷斯·阿拉贡是一位长盛不衰的老导演，他在80年代执导的《花园中的魔鬼》、《黑帮》、《半边天》等影片为西班牙电影的腾飞作出了特殊的贡献。《半边天》(1985) 讲述了在50年代，农村姑娘罗莎经过个人奋斗成为马德里一家豪华餐厅老板的故事，阿拉贡充分发挥想像力，给予人物神奇的能力和行为，写实与超现实结合，带有强烈的"魔幻"色彩。《河中之王》(1995) 风格清新，有一种浪漫恬淡的韵致。资深老导演维森特·阿朗达在90年代相继拍摄了《情人们》(1990)、《情人比林吉》(1992)、《侵占》(1993)、《土耳斯的激情》(1994)，其中《情人们》演绎了复杂的性爱关系，戏剧冲突与视听语言强烈凝重，极富美感。

三、丹麦"DOGMA95"电影流派

1995年3月13日，4位丹麦导演拉斯·冯·特里尔、索伦·拉夫·雅各布森、克里斯蒂安·莱福林、托马斯·温特勃格联合发表了关于电影导演的宣言，后来被称为"DOGMA95宣言"。在英文中，"dogma"一词意为"规条，规则"。主要内容如下：

1. 所有拍摄一定要在实景进行，不可加插特别道具或布景。(如果故事要求某件特别道具，则一定要找一个已经有这件道具存在的实景。)

2. 声音和影像的制作不得分离。(除非存在于现场的有声源音乐，否则禁止使用音乐。)

3. 必须是手提摄影。任何移动或固定镜头只允许在手提摄影里完成。(不得使用脚架，影片必须在取镜的现场完成。)

4. 影片必须是彩色的，禁用特殊灯光。(如果现场灯光太弱不足以曝光，这场戏就必须删除，最多只能使用摄影机附件的单一灯光。)

5. 禁止使用所有光学效果和滤光镜。

6. 影片不得包含粗俗浅薄的动作戏。(谋杀、武器等元素禁用。)

7. 不可以有时间和地理上的疏离。(就是说影片一定要发生在此时此地。)

8．类型电影不被接纳。

9．电影必须使用学院标准35毫米格式。

10．导演不可以独立挂名。

“Dogma 95”的几位导演同时向美国好莱坞美学和法国“新浪潮”提出挑战。他们认为，好莱坞越来越技术至上，随着制造幻象能力的无限膨胀，人们离现实和真实感知越来越遥远，好莱坞美学愚化了观众，使其只能接受肤浅的动作和幼稚的电影；而倡导“作者电影”的法国“新浪潮”，骨子里仍然充满了令人窒息的资产阶级审美趣味，对于艺术和世界，并没有什么根本性改变。“Dogma 95”群体拒绝电影的过于个人化倾向，同时与时尚的高科技发展态势相反，他们返璞归真，崇尚一种更为简洁本真的制作方式，他们指出电影太过讲求特技效果，却忽略了电影自身精神，要求抛弃各种人工修饰，返归叙事和人物本身。作为20世纪最后一次电影运动，“Dogma 95”自然占据一个相当重要的位置，让人很容易联想起电影初创时期的卢米埃尔兄弟。当年的卢米埃尔兄弟恪守电影本性，还原世界本真，开辟了辉煌的影像纪录时代，在此基础上，电影发展演变成代价高昂、技术繁复的庞大体系。“Dogma 95”试图打开电影回归本体之路，他们对新兴的DV（小型数码摄像机）技术非常感兴趣，偏爱以此作为拍摄工具，更主要的，他们看到了DV很可能带来一个真正的影像书写时代，不同于“新浪潮”的个人自我实现，DV是廉价的、大众的、自由的，因而也是最民主的艺术载体。

Dogma1号作品是托马斯·温特勃格的《那一个晚上》。在自然光、自然音响和手提摄影机的构建下，影片创造出使人神志迷乱的影像，正好与令人不安的内容相映照。影片是DV拍摄后再放大为35毫米胶片的，影院大银幕放映时会显出明显的粗颗粒。Dogma2号作品是拉尔斯·冯·特里尔的《白痴》，是一部现代寓言色彩很重的影片，因无所顾忌的赤裸展示，引发很大争议。Dogma 3号作品是索伦·拉夫·雅各布森于1998年拍摄完成的《敏郎悲歌》，片名来自于1997年日本电影表演大师三船敏郎的逝世，在黑泽明的《七武士》中，三船敏郎扮演了一个出身农民的假武士，这与《敏郎悲歌》的主人公——一

个事业成功却身世隐秘的人，有许多相似之处。Dogma4 号作品是克瑞斯汀·拉维瑞的《国王还活着》。

关于“Dogma95宣言”中提到的“必须使用手提摄影”、“不得使用无声源的非自然音乐”等教条是否会成为新的滥用Dogma类型的问题，“Dogma95”群体也在实践中进行思考，在1999年底，“Dogma95”的 4位发起人宣布，他们将放弃今后对Dogma电影的最高评审权，只需由每位导演本人自觉签署一份正式文件，声明他／她已经遵循了这些规则即可。在实际创作中，有一些教条还是不断被打破，但基本精神一直延续下来。

拉斯·冯·特里尔是“Dogma95”群体的核心人物，1956年生于丹麦，毕业于丹麦电影学院，1995年前，拍摄过《犯罪分子》(1984)、《瘟疫》(1987) 和《欧洲特快车》(1991)，称为 “欧洲三部曲”，试图从不同角度探讨、思考欧洲各国间的历史及其纷乱纠缠的各国民族主义。1994年推出的《医院风云》，风格诡谲神秘。1995年之后的作品有：《破浪》(1996)、《白痴》(1998)、《黑暗中的舞者》(2000)，这构成了特里尔的“良心三部曲”。2003年，特里尔拍摄了实验色彩更强的《狗镇》。

《破浪》讲述了一个惊世骇俗的爱情故事，一个纯真的苏格兰女孩疯狂地爱上了一个海上钻油工人，工人意外受伤后，女孩甘愿以各种自虐的方式满足丈夫的变态需求，挽救他的生命，最后圣洁地死去。影片全部采用手提摄影机拍摄，自然光线照明，剪接也全无顾忌，追求真实随意的纪实风格。《白痴》表现一群正常人每天假装成白痴集体出动，所到之处，都造成世人的困窘与混乱。影片从社会角度出发，对中产阶级生活状态、道德责任、生存价值等进行观照和反省。《黑暗中的舞者》的场景在美国的城市郊区，东欧移民工人塞尔玛单身带着儿子一起生活，尽管生活困窘但热爱音乐，特别是经典好莱坞歌舞片。她的儿子因为一种疾病渐渐失去视力，她愿意牺牲一切，为儿子筹钱动手术，可是悲剧还是降临到她的身上。以上三部影片的女主人公都具有近乎“不可思议”的牺牲献身精神，将痛苦圣洁浪漫化，是拉斯·冯·特里尔叙事动人的重要原因。《狗镇》则带有很强的“启示录”式的寓言风格，一个孤苦无助的漂亮女

子只身来到美国的一个偏远小镇，镇民收留了她，却把她变成了奴隶，任意欺凌。这个女子仍有特里尔影片一贯的牺牲精神，但她是带着惩罚而来的，她的善良是人性的试金石，小镇因而显现了堕落邪恶的“索多玛”本质。虽然是女孩的黑手党父亲屠戮了小镇，但那可能是“上帝”假借其手完成的清理工作。在艺术表现上，《狗镇》探索得更远，整个空间是在舞台上虚拟画出来的，人物动作带有很大的假定性，类似中国传统戏曲中的空间和表演观念，其革新意识已经超越了“Dogma95宣言”的范畴。

四、英国电影的新趋向

1990年之后的英国电影业呈现出喜忧参半、荣耀与危机并存的局面：一方面，不断出现的英国优秀影片成为欧洲、乃至世界影坛的突出亮点；但另一方面，英国电影市场被美国电影主宰，其票房的90%以上出自美国影片。英国电影不景气的原因，一方面是得不到本国观众的支持，人们常常忽略本地的低成本制作，而崇尚大明星、大场面的好莱坞巨片，另一个原因是英国电影视野狭窄，制作者往往局限于自己的艺术趣味，其作品难以打入国际市场。

90年代初期，正当英国电影界哀叹“英国电影已经死了”的时候，《四个婚礼和一个葬礼》(1994)的辉煌出场点燃了英国电影复兴的希望。这部影片仅以500万美元的投资（相当于美国影片制作费用的1/6），36天短短的拍摄时间，却赢得了全世界范围的巨额票房收入。这部别具一格、充满智慧的浪漫喜剧片，将放诞、混乱的当代青年人的情爱生活与社会传统风俗礼仪以诙谐调侃的风格交织在一起，影片呈现出典型的英国式幽默，不依靠外部的夸张动作或噱头，而是着重表现人物性格和心理，特别是妙趣横生的精彩对白体现了英国电影注重文学性的特点。比《四个婚礼和一个葬礼》获得更大成功是《恋爱中的莎士比亚》(1998)，这是部充满想像力，风格另类的爱情浪漫片，在表现青年剧作家莎士比亚热烈爱情的叙事中，杂糅了粗俗滑稽、调笑讽刺、悲剧命运等成分，充满智慧地将莎士比亚的语言和感情编织进一个令人陶醉、富有魅力的爱情罗曼史中。

除了浪漫喜剧片外，英国一些表现

严肃主题的影片也获得了非常理想的票房收益，这是英国电影的最大收获。1995年的《迷幻列车》(又译《猜火车》，导演：丹尼·博伊尔）被认为是英国富有革新精神，令人振聋发聩的影片。影片以爱丁堡的一群空虚、无聊的吸毒青年为题材，描写他们贩毒、吸毒、性行为混乱，并由吸毒发展为偷窃、抢劫，几乎无恶不作的生活历程。影片关注英国严峻的青少年问题，电影语言极富创新意识，流行音乐营造出快捷变幻的节奏，超现实的视觉意象凸显吸毒后的迷幻恐怖与精神分裂，这种现代性的语言手段打破了传统的写实主义观念，将严肃主题与现代手法结合起来。《完美的蒙蒂》(又译《一脱到底》或《光猪六壮士，1997》，导演：彼得·卡坦纽）是英国电影有史以来最卖座的影片之一。影片题材其实并不好笑，几个谢菲尔德钢铁厂的失业工人贫困潦倒，无所事事，为谋生计跳起了脱衣舞。影片沿袭了英国影坛时兴的黑色喜剧手法，将惨痛的生活场景化为忍俊不禁的调笑，色彩丰富的幽默感化解了题材的严肃性。另外，纯粹搞笑的喜剧片《憨豆先生》(1997)也获得很大成功，全球票房达到1.98亿美元。

英国电影有着深厚的写实传统，关注现实、表现民生始终是其重要内容。英国当代史上，持续的北爱尔兰宗教冲突，天主教徒和新教徒间长达30年的怨恨与争斗，已使3600人死亡。1990年以来的英国电影不断地碰触和揭开这个无法掩饰的巨疮，这部分影片显现了英国电影的现实力度和艺术勇气。《神秘的备忘录》(1990，导演：肯·洛奇）以侦探恐怖片的模式，叙述了发生在北爱尔兰贝尔法斯特的一个永远难以查清的谋杀案，控诉了英国警察当局实行的残酷无情的“枪杀政策”，影片具有纪录片般的真实氛围。《哭泣的游戏》(1992，导演：尼尔·乔丹)、《以父亲的名义》(1993，导演：吉姆·谢里登)、《迈克尔·柯林斯》(1996，导演：尼尔·乔丹)、《血腥的星期天》(2002，导演：保罗·格林格拉斯）等都是反映北爱尔兰问题的重要影片。

肯·洛奇是致力于反映社会问题及下层小人物生活窘境的少有的英国导演。《石雨》(1993）的风格近似于意大利新现实主义影片《偷自行车的人》；《瓢虫，瓢虫》(1994）表现了一个备受

摧残的贫苦女子争取孩子抚养权的辛酸故事；其他重要影片还有《土地与自由》(1995)、《卡拉之歌》(1996)、《我的名字叫乔》、《甜蜜的16岁》(2002)等。迈克·李也是善于表现下层人物生活状态的英国导演，《赤裸裸》(1993)描写了一群失业的、被遗弃的年轻人将生命消耗在酗酒、斗殴、性虐待和冷酷无情的人际仇恨上；《秘密与谎言》(1995)则要温情得多，影片表述了一种超越种族、阶级和辈分的温柔情调，叙事风格带有典型的英国特征，在静默含蓄中传达细腻委婉的情感。

1994年，德里克·贾曼的去世使英国先锋电影创作黯然失色，贾曼是英国先锋电影最重要的代表人物，他不仅敢于面对自己的同性恋性取向，同时为同性恋者寻求正义和公理，成为先锋艺术家和同性恋者膜拜的偶像。60年代中期，贾曼以画家身份进入电影界，《塞巴斯蒂安》(1976)是其第一部长片，其中有许多男子裸体及男子同性恋的性爱场面，90年代之前的重要影片有《庆典》(1978)和《卡拉瓦乔》(1986)等。90年代，贾曼先后拍摄了《花园》(1990)、《爱德华二世》(1991)和《蓝》(1994)。《蓝》是贾曼的最后作品，这部长达76分钟的影片从头到尾的画面只是一片蓝色，放弃了任何传统技法，非常接近“观念艺术”。在贾曼生命的最后几年，艾滋病让他失去了视力，《蓝》成为贾曼面对死亡体验的直接呈现。

彼得·格林纳韦是英国另一位著名的先锋派导演，早年从事绘画，70年代主要拍摄实验短片，80年代开始编导长片，其丰富怪诞的隐喻效果和特立独行的叙事风格，成为英国影坛的怪才，《厨师、贼、他的妻子和她的情人》(1989)是80年代格林纳韦电影实验的顶峰之作。90年代之后，格林纳韦拍摄了《魔法师的宝典》(1991)、《魔法圣婴》(1993)、《枕边书》(1996)、《八又二分之一女人》(1999)和《图尔斯·卢佩手提箱》(2003)。

除了以上两位极端另类的电影作者外，英国还有一些影片在叙事风格上进行了探索，代表影片有：《奥兰多》(1992)、《滑动的门》(1997)、《闲逛》(1997)、《罗宾森的孤独之旅》(1997)、《爱的魔鬼》(1998)等。

英国悠久深厚的文学传统是其民族艺术的骄傲，也是电影创作的主要来

源。英国电影的这一独特优势，是形成英国电影民族风格的重要因素。《理智与情感》(1995)是这一时期有代表性的文学改编影片。简·奥斯丁的另一部小说《爱玛》也在1997年被改编成了电影。重要的改编作品还有《卡灵顿》(1995)、《乔治王的疯狂》(1995)、《查理三世》(1995)等。

在文学改编方面，最持之以恒、最有成就的当属詹姆斯·艾沃里。从60年代开始，詹姆斯·艾沃里就与制片人伊斯梅尔·麦钱特、编剧鲁斯·普洛厄·贾布瓦拉建立起紧密的创作群体，共同制作了30多部影片。艾沃里执导的影片大都改编自文学作品，包括根据亨利·詹姆斯原著改编的《波士顿人》(1984)、根据埃文·S. 康内尔原著改编的《布里奇夫妇》(1990)。艾沃里被认为是诠释E.M. 福斯特作品的最佳人选，1985年改编的《看得见风景的房间》获得了世界性影响。《霍华德庄园》(1991)是他根据福斯特的小说改编的第四部影片，影片表现20世纪初发生在英国乡间关于欺骗与恋情的故事。1993年的《昔日残恋》改编自卡朱奥·伊希古罗的同名小说，影片有着浓重的怀旧色彩，展示了一段英国味儿十足的爱情经历。《金碗》(2001)再次根据亨利·詹姆斯小说改编，描写了败落的欧洲贵族徘徊在金钱和情感之间，最终逃不过被金钱操纵的命运。

五、其他国家和地区的电影创作

90年代之后，世界电影格局的最明显变化，就是曾经辉煌的苏联电影真正成为了历史。1991年8月，苏联宣告解体，俄罗斯成为苏联电影遗产的最大承续者。但俄罗斯电影工业已经遭受重创，即使只是恢复到苏联的水平，也是件相当困难和漫长的事情。

苏联电影在1985年戈尔巴乔夫上台后就开始变革，一个重要标志是一批原来由于种种原因被禁映的影片得以解放，如《女政委》(1967)、《垂死挣扎》(1975)、《主题》(1979)等。随着电影创作环境的宽松，一批深刻反思历史，特别是反省斯大林时代政治暴力的影片涌现出来，1986年拍摄的《悔悟》就是一个典型代表，该片是导演阿布拉泽三部曲的第三部，前两部为《祈求》(1967)和《愿望树》(1977)。《悔悟》被认为是苏联电

影改革的"第一只春燕"。

80年代末期，苏联正经历解体阶段，不论在现实生活中，还是在思想意识、道德伦理上都出现了混乱无序的局面，出现了诸如吸毒、卖淫、斗殴、讹诈等严重的社会问题。这一时期的苏联电影对社会问题的反应极为敏感、尖锐，进行了大胆的暴露和直接的揭示。许多影片采用纪实手法，以银幕上发生的事件的真实性和可靠性吸引观众。比较有代表性的影片有：《小薇拉》(1988)、《我叫阿尔列基诺》(1988)、《国际女郎》(1989)、《出租车布鲁斯》(1990)等。

90年代的俄罗斯电影已经很难与鼎盛时期的苏联电影相提并论，某种程度上，在世界影坛已被边缘化了，但是，一些执著的电影人仍在勤奋工作，努力恢复由苏联蒙太奇学派建立起的电影传统与艺术荣耀。尼基塔·米哈尔科夫就是一个突出代表。米哈尔科夫1945年出生于莫斯科的一个艺术世家，1966年考入苏联国立电影学院，1974年，处女作《敌中有我，我中有敌》拍摄完成，苏联时期的代表作为《未完成的机械钢琴曲》(1977)、《奥勃洛莫夫一生中的几天》(1980)、《没有证人》(1983)等，抒情与幽默并重的风格成为了米哈尔科夫电影创作的主要特色。1987年，米哈尔科夫走出国门，在意大利拍摄《黑眼睛》，影片改编自契诃夫的小说《带哈巴狗的女人》，叙事中有意加入了可视性较高的商业要素，在西方取得巨大成功。1991年，米哈尔科夫拍摄了故事片《乌尔加》(又译《套马竿》)。1994年，回到俄罗斯，拍摄了新时期的代表作《烈日灼人》。影片以30年代斯大林专政时期为背景，描写了红军英雄克托夫遭到诬陷迫害的事件，影片以悲怆的基调向观众展示了个体生命在时代变迁中所显露的坚强与脆弱，俄罗斯优美如画的景色更衬托出影片的悲剧氛围。《烈日灼人》使米哈尔科夫已然成为俄罗斯电影的一面旗帜，甚至在很多外国观众心中已经成为俄罗斯电影的代名词。1999年初，米哈尔科夫隆重推出规模空前的《西伯利亚的理发师》，讲述了一个19世纪末发生在俄罗斯的爱情故事，影片以宏大的气势再现了俄罗斯帝国曾有的辉煌，并借助影片中一个美国女人的眼睛向世界展示了俄罗斯人的精神气质。

东欧各国早于苏联，于80年代末发生了巨变，其电影工业也在动荡彷徨中

艰难前行，在创作整体上失去了往日的光辉，但一些有个性、富有创造力的电影导演仍然引起人们的注意。

南斯拉夫的埃米尔·库斯图里卡是一位具有斯拉夫民族狂放不羁气质的电影导演，他生于1954年，就读于著名的布拉格表演艺术学院，处女作是《你还记得多莉·贝尔吗》(1981)，1985年的《爸爸出差时》既是一部诙谐幽默的家庭喜剧，也是一部政治讽刺剧，展现了库斯图里卡卓越的电影才能。1989年的《流浪者之歌》(又译《茨冈人的时代》)以诙谐的基调讲述了吉普赛人辛酸的生活历程，是一部带有超现实色彩的抒情影片。1993年，库斯图里卡在美国执导了《寻梦亚利桑纳》。1995年的《地下》(又译《没有天空的都市》)是完美显现库斯图里卡艺术特征的影片，影片以一种近乎不可思议的喜剧方式叙述了南斯拉夫从1941年纳粹占领期间至1995年内战的曲折历史，将沉重的政治事件、历史变迁和现实感怀以戏谑调侃的格调展示出来，但政治讽喻的悲凉气息仍然可以强烈地感受到。1998年，库斯图里卡再次推出表现吉普赛人的影片《黑猫白猫》。

西奥·安哲罗普洛斯是希腊具有世界性影响的电影作者，1936年生于雅典，曾于雅典大学攻读法律，1960年进入法国电影学院，返回希腊后先从事影评工作，于1965年开始拍摄剧情片。1970年完成第一部影片《重建》。接下来的《三六年的岁月》(1972)、《流浪艺人》(1975)、《猎人》(1977)组合成关于当代希腊史的三部曲。安哲罗普洛斯是在希腊军事独裁期间开始创作的，他有着明确的批判性目的，因而，采用了隐含的叙述方式。《流浪艺人》被认为是第一部着力描述希腊社会的影片，在表现形式上，安哲罗普洛斯受小津安二郎和安东尼奥尼的影响，偏爱长镜头段落，这部长达4小时的影片，只用了80个镜头。70年代的三部曲奠定了安哲罗普洛斯的基本主题与风格：沉重的历史反省、隐含的政治剖析，标签式的“风景中的人物”的长镜头。他从来不在摄影棚里拍摄，游动的摄影机成为他探寻社会、环境、人性以及灵魂的利器。80年代，当欧洲艺术电影逐渐陷入死寂状态时，安哲罗普洛斯成为作者电影的中坚力量，《塞瑟岛之旅》(1984)、《养蜂人》(1986)、《雾中风景》(1988)构成

他的“沉默三部曲”，影片中的人物都在不停地流浪寻找，借以隐喻和反省这个毫无方向，且失去信仰的现代社会。《鹳鸟踯躅》（1991）、《尤里西斯生命之旅》（1994）都在思考柏林墙倒塌后世界的行进方向。1998年的《永恒的一日》仍在沉思他的主题“时间、生命、历史”。

葡萄牙导演曼努埃尔·德·奥利维拉创造了世界电影史的奇迹，他生于1908年，1931年就开始拍摄影片，90年代后，仍以平均每年一部作品的速度源源不断地奉献出佳作，大部分影片由他本人剪辑，有时候还兼任摄影。90年代后的代表影片有《神曲》（1991）、《游园会》(1996)、《福音与乌托邦》(2000)、《我要回家》（2001）等。

芬兰的阿基·考里斯马基也是80年代之后一位重要的电影作者，引领了“芬兰新电影”浪潮。他的影片以滑稽闹剧的方式表现当代社会人类孤独异化的境遇，在黑色荒诞氛围中呈现人类真实的生存状态。影片对话稀少，采用极度克制的极简主义风格。主要作品有《列宁格勒牛仔去美国》(1989)、《火柴厂女工》（1990）、《我雇了个合同杀手》(1990)、《浮云》(1996)、《尤哈》（1999）等，以及对陀斯妥耶夫斯基的《罪与罚》和莎士比亚的《哈姆雷特》进行的创造性改编，其中后者被改编成古怪的黑色电影。

世纪之交，世界电影创作观念日趋多元化，最集中表现在叙事结构方面，体现出当代社会的特点：价值观念的模糊、事物的多重性、命运的交叉与循环。代表性影片有：《盲打误撞》（波兰，1987）、《维洛尼卡的双重生活》（法国，1991）、《暴雨将至》（马其顿，1994）、《滑动的门》（英国，1997）、《罗拉快跑》（德国，1998）等。其中，《暴雨将至》设置了循环往复的三段故事：第一个故事写的是一个发过静默誓言的东正教青年教士与阿尔巴尼亚族裔少女的一段悲惨爱情；第二个故事描写了伦敦的女编辑安妮在两个爱人之间的选择；第三个故事叙述身心疲惫的摄影师柯克回归故里却死在亲人手里。从常规逻辑讲，《暴雨将至》的时间是混乱的，如第二段故事中，安妮看到了阿族少女死去的照片，她是死在柯克之后的，但这时安妮正在活着的柯克和未婚夫之间选择情感归属。影片特别强调一句写在墙壁上的话：“时间不逝，圆圈不再”，这或

许表明影片已经搁置了常规的时间逻辑，而代之以交叉神秘的命运纠结。《罗拉快跑》中罗拉的男友将黑社会老大的钱丢了，20分钟后就会有生命危险，她必须在20分钟内找到钱，赶到男友身边。前段叙事，罗拉拿到了钱，但男友等不及了，抢劫超市，罗拉赶到后被警察打中胸口；中段叙事，罗拉没有找到钱，赶到后，男友却因为车祸丧生；后段叙事，罗拉在赌场奇迹般获得了钱，赶到后，发现男友已经及时找回丢失的钱，一切化险为夷。《罗拉快跑》是最具当代性的一部影片，将MTV、电子游戏、动画、高速节奏、分割画面、超现实奇迹、警匪片样式等融为一体，有人也将之视为"后现代电影"的经典之作。

这些影片显示了电影艺术的新的发展趋势，是强调电影自身叙事功能的显现。自然，这更主要的是体现了当代社会的多元性和人们生活观念的改变。

第三节
伊朗、韩国等亚洲国家电影

进入90年代，随着亚洲发展中国家的经济迅速增长，亚洲各国的电影业也获得了更好的发展，诸多优秀电影现身国际影坛并获得普遍赞誉。但就整体状况而言，伊朗、韩国、日本、印度等国的电影发展比较突出。

一、伊朗电影

相对于中国、日本、韩国等亚洲国家，伊朗电影起步较晚。1929年伊朗的第一部故事影片《阿比·拉比》诞生，30年代初，伊朗拍摄了第一部有声电影《洛尔部落的一个姑娘》，民族英雄的题材和全伊朗本土化的演员班底，使得这部影片非常成功，创造了在德黑兰热映几个月的票房纪录。

40年代，库尚创立"米特拉影片公司"，连续拍摄了《生活中的风暴》、《羞愧的人》、《热恋》等影片，成为伊朗电影工业的创始者和开拓者。此后，众多电影公司纷纷设立并竞相推出作品。这样的态势延续到60年代中期，伊朗电影的年生产量增长迅速，1955年只有寥寥几部，到1965年已经增至50多部，214家的影院数量也是以往的四倍多。

70年代初至大革命前的巴列维王

朝时期，伊朗电影已经有了很好的发展，具有了年产70多部的生产规模，虽然大部分是适合大众娱乐、类似印度电影的商业影片，但其中也出现了一些个性突出的“新电影”。1970年，达鲁什·默赫朱（Dariush Mehrjui）拍摄了影片《乳牛》，朴素无华的影像风格和简单真实的内容题材极其独特，开创了伊朗乡土写实电影的先河，之后1976年又推出了电影《循环》。阿米尔·纳德里和巴曼·法玛纳拉也紧随其后加入新电影行列，前者拍摄了《奔跑者》和《水、风、尘》等充满浓郁乡土情怀的电影，后者则以1978年的《月黑风高》开拓了针砭时弊、揭露当局黑暗的政治题材领域，共同促使了波斯语电影的再次复兴。

1979年的伊朗陷入了动荡的政治变革中，霍梅尼发动伊斯兰革命，许多电影工作者流亡海外，电影生产随即大大萎缩，数量急剧下降。霍梅尼政府很快意识到电影对于维护政权的重要作用，在将外国电影驱逐出境的条件下，1983年积极成立法拉比电影基金会，提供大量的资金扶持新生代导演们的处女作创作，并建立了一种既对非伊斯兰艺术和娱乐严格检查、又扶持拍摄遵守伊斯兰宗教道德准则的“伊斯兰电影”的政策。就效果上来说，这种政策既培养了一批年轻的导演，同时产量也稳步上升。特别是80年代后期到90年代这个阶段，伊朗电影在国际影坛上多有斩获，其中引领潮流的核心人物是阿巴斯·基亚罗斯塔米。

阿巴斯被西方媒体赞誉为“90年代世界舞台上出现的最重要的电影导演”，他的创作整体影响着伊朗电影的发展。1970年阿巴斯由处女作短片《面包与小巷》进入电影界，80年代进入创作的黄金时期，相继完成了《小学新生》（1985）、《哪里是我朋友的家》（1987）、《家庭作业》（1989）等优秀影片，频频亮相于国际影坛。90年代电影创作愈发不可收拾，《特写》（1990）把握新闻脉搏之后，《生生长流》（1992）、《橄榄树下》（1994）的问世完成了包括《哪里是我朋友的家》在内的“乡土三部曲”，《樱桃的滋味》（1997）更是集大成之作，一举摘得了戛纳电影节金棕榈大奖，之后《随风而去》（1999）又喜获威尼斯电影节评委会大奖。阿巴斯沿袭了达鲁什·默赫朱乡土写实风格，他采取了一种疏离政治的温和叙事手法，轻而易举地规

避了伊朗神权统治下政治、宗教、女性等禁忌与限制，而开拓出全新的创作空间。阿巴斯的大部分电影将笔墨集中于儿童纯真的世界中，钟爱和维护儿童的真挚与单纯，而且擅长从平凡的小处着笔、细处着手，朴实白描地讲述一个故事。《哪里是我朋友的家》从小学生写作业这个平常角度切入，将一个坚持寻找朋友、送回作业本、又替朋友完成作业的小男孩的动人故事清新地展示出来，幽默朴实，并善意地传达对社会的讽喻。90年代题材略有拓宽，但风格特征依然继续，《樱桃的滋味》以简洁朴实的影像和朴素感人的音乐巧妙地传达出生命的真谛。阿巴斯的电影永远是“充满问题的电影”，人物开放的命运故事和无限延伸的镜头语言，都呈现出一种无限韵味的独特品格。与阿巴斯同时，伊朗电影还有另外一位重量级导演穆森·玛哈马尔巴夫，他拍摄的《婚礼的祝福》、《编织爱情的草原》、《万籁俱寂》、《恋爱时光》等影片，也频频在国际电影节上获得重要奖项。

霍梅尼以后的伊朗领导人不再采取激烈的政治措施，特别是1997年穆罕默德·卡拉米当选为伊朗新总统之后，伊朗电影又进入了一个可喜的时代。卡塔米尝试推行开放型的新文化政策，包括重新制定电影工业规则、改进和发展电影文化职能，明确将电影定义为伊朗的娱乐产业。在这样的创作环境中，一批优秀的新电影人和新作品如雨后春笋般蓬勃兴起。马基德·马基迪德《小鞋子》(1998)、《天堂的颜色》(2000)、《巴伦》(2001)等作品，和穆罕默德·阿里·泰拉比的《风中飘絮》(1998)等影片一脉相承于阿巴斯的朴实品格，又开拓出新的艺术成绩。《小鞋子》开创了伊朗电影首度入围奥斯卡最佳外语片的纪录，《天堂的颜色》第一次远征美国商业市场赢得200万美元的惊人票房，还有达酋仕·伐航（Daryoush Farhang）的《德黑兰之夜》是伊朗1979年以来最为叫座的影片，巴曼·扎琳普尔(Bahman Zarrinpour)的《七支歌》是伊朗电影史上的第一部音乐片。特别值得关注的还有两位青年导演，贾法尔·帕纳希和萨米拉·玛哈马尔巴夫。前者在阿巴斯的支持下，1995年推出处女作《白气球》，1997年再以自编自导的影片《谁能带我回家》尝试突破儿童电影局限，2000年突破伊朗电影禁忌、表现女性生

存困境的影片《生命的圆圈》更是娴熟无比。后者是电影大师穆森·玛哈马尔巴夫的女儿，家族潜移默化的电影教育，促成了她天才般的电影创作，1998年年仅18岁便推出处女作《苹果》，1999年又推出《黑板》。

90年代后半期以后，随着世界全球化步伐的不断推进，伊朗电影也不得不面对市场的挑战，伊朗电影还面临着很多复杂的文化、政治、经济等全球化问题，因此如何在全球化的市场环境中求得更好的生存，仍然是伊朗电影未来亟待解决的重要问题。

二、韩国电影

进入90年代，韩国社会政治民主化进程不断推进，金泳三的上台和经济的持续发展，都为韩国电影创作营造了比较稳定的环境。虽然1988年实行的“美国直接配给电影”等开放政策，在1990年美国影片《人鬼情未了》首次开创韩国电影票房纪录之后，已经很大程度上影响到韩国市场，但是本土国产电影还是通过开发新题材、提高制作质量、模仿好莱坞等措施，获得了极大的市场成功。1990年林权泽的《将军的儿子》在全国上座率高达300万人次，创历史之最；同年朴光洙的《黑色共和国》、张善宇的《市井小民》、郑智泳的《南部军》也闪亮登场。1991年李明世卡通技法的《我的爱，我的新娘》、1992年金义硕喜剧言情的《结婚故事》均引起了极大轰动，带动起浪漫喜剧片的普遍流行。1993年是林权泽的“《悲歌一曲》年”，该片创下了汉城100万观影人次的票房纪录。同年也是韩国电影新制作年，除了以中小资本对抗好莱坞的传统“忠武路”系统制作，以及三星集团、大宇集团和鲜京集团等大企业投资参与的影片模式之外，独立制作方式和体制外的独立电影模式也开始出现。一大群诸如“朴哲洙FILM”、“裴昶浩PRODUCTION”、“姜佑硕PRODUCTION”等电影制片公司开始成立，他们标榜独立制作方式，通过先期地方营销权或录像带版权吸引资本。虽然说这种靠集资拍片的方式严格来说不是完全的独立电影，但同时完全体制外的独立电影也已经出现，而且性质上已经由最早触及政治禁忌、单纯低成本的《罢工前夕》(1991)等影片转变到通过官方审查、走向主流商业的新特

点上来，1995年卞英珠的《低声》的诞生，便是重要的标志。

1995年到1998年，是韩国电影多元化新格局形成的重要阶段。不过市场形势好转于1994年，该年姜佑硕的《两个警察》、金弘准的《玫瑰色人生》、郑智泳的《好莱坞孩子们的生涯》、朴宪洙的《九尾狐》均获得了高额票房的佳绩，在好莱坞电影的霸权面前树立了国产电影的魅力招牌，韩国电影界为之振奋。但是真正转变出于1995年，那一年随着电影100周年的来临，艺术电影院开始成立，初次放映苏联导演安德烈·塔尔柯夫斯基的《牺牲》，汉城票房即高达10万人次，这使得韩国电影进口商开始注意到了艺术电影商业化的潜力。此后，韩国商业电影与艺术电影齐头并进。同年朴哲洙的《301/302》、吴秉哲的《像水角牛一样一个人走》、李玄承的《霓虹灯之间的晚霞》等多种类型的影片开始出现，其中卖座率最高的李光熏的《封大夫》和获得夏威夷最佳影片奖的李民勇的《炎热的下午》特别引人注目。1996年，洪翔秀的《猪掉进水井的那一天》、姜齐奎的《银杏树床》、梁允浩的《流离》更加具有了年轻时尚的特征。1997年韩国经济虽然卷入了金融风暴，电影的制作数量急剧减少，但是高票房的影片仍多达15部，李正国"催泪性电影"《信》、张允贤的《上网》的观影人次都高达100万以上；同时以李昌东的《绿鱼》、宋能汉的《No.3》、张善宇的《坏电影》为代表的一批电影，在类型探索上作出了努力。1998年为降低成本争取票房，除许秦豪的《八月圣诞节》、李贞香的《美术馆旁边的动物园》等少数影片继续情感思路之外，恐怖电影作为新类型得到年轻导演的青睐，金智云的《安静的家庭》、朴基勇的《女校怪谈》、朴光春的《退魔录》成为经济不景气的缩影，得到了观众的共鸣。

1998年也是韩国电影民族性突起、国片情结高涨的历史性一年。针对10月政府当局在《韩美投资协作第三次实务协议》中将"电影季系统"中每年放映国产片146日压缩为92日的让步，12月1日韩国电影界发动了空前的示威游行，著名导演林权泽首先剃光头，在绝大多数电影人的簇拥下到美国大使馆门前抗议美国电影"杀戮"韩国电影的恶劣行为。这次抗议极大地唤醒了民众的本土电影情怀，他们自觉地抵制美国影片、



↑图 69 《我的野蛮女友》

观看国产影片，同时也逼迫政府作出努力，这对于韩国电影的进一步兴盛奠定了很好的基础。

1999年的韩国电影，驶入了辉煌发展的新时期。旗帜作品是姜齐奎导演的《生死谍变》，影片将故事搁置在南北分裂的历史背景下，以激烈动作和温馨爱情混合而成换容奇情之作，首映当日影院爆满，公映57天全国上座人次高达620万，票房总额远超美国影片《泰坦尼克号》。随后郑志宇的《快乐到死》，也获得了艺术和商业的双丰收。这样的成绩在2000年被众多影片继续发扬。朴灿旭的《共同警备区JSA》着力于枪战的心理悬念营造，票房纪录高达583万人次；李昌东的《薄荷糖》、李玄升的《飞越爱情海》等片也都不甘示弱。2001年是韩国电影“黑社会的一年”，最为成功的是年轻导演郭景泽聚焦四个男孩莫逆情谊的《朋友》，公映42天就突破《生死谍变》的票房纪录；郭在勇的《我的野蛮女友》、朴哲官的《我的老婆是黑社会老大》、金尚真的《狂战杀手》等影片，也都狂扫市场，观影人次都达400万以上。此外许秦豪诗电影风格的《春逝》等青春爱情题材，以《武士》为代表的新型动作片也都屡创艺术和商业佳绩。（图69）

就创作状况来说，韩国的类型电影已经走向了成熟的多元化，总体形成了四大类型：以《生死谍变》、《共同警备区JSA》、《朋友》、《我的老婆是黑社会老大》等影片为代表的颇具好莱坞模式、却又灌注本土生命力和号召力的商业电影；以《八月圣诞节》、《上网》、《美术馆旁边的动物园》、《信》等影片为代表的唯美纯情的青春爱情片，从中还延伸出《我的野蛮女友》、《保险套先生》等

集合喜剧色彩和情感因素的浪漫喜剧爱情片；《美丽的青年全泰一》、《花瓣》、《逝去的美好时光》为代表的突破政治禁忌的历史片；以《低语》、《气息》为代表的具有历史文献价值的纪录片，以及《本命宣言》、《蒲公英》等具强烈纪实色彩的故事片。

2002年，《绿洲》(图70)、《双重阴谋》等众多影片再一次将韩国电影推向艺术和商业并进的辉煌未来，不仅本土市场占有率已达到并超过40%，而且"韩流"已经横扫香港、日本等东南亚国家与地区，《我的野蛮女友》(2001)、《我的老婆是黑社会老大》(2002)、《姊妹情深》(2003)等影片甚至还向好莱坞售出了再制作版权，韩国电影已经成为了亚洲影坛的生力军。



←图70 《绿洲》

三、日本电影

80年代末90年代初，日本企业大举挺进海外电影市场，索尼（1989年，34亿美元）收购美国哥伦比亚影片娱乐公司（CPE）、松下（1990年，60.9亿美元）买下美国环球母公司美国音乐公司（MCA）、JVC公司投资法国吕克·贝松的电影等事件，足可见日本公司雄心勃勃的跨国发展策略和资金优势。但是日本本土的电影产业却已经奄奄一息，在80年代末经历了家用录像机普及、录像带通行与模拟卫星频道开通的三大事件之后，日本影业大大跌入低谷，到1996年电视多频道的开发又是一次严重的冲击。1993年以日活公司宣布破产倒闭为转折点，大制片厂纷纷崩溃，大公司垄断电影市场的时代宣告终结，取而代之的是迅速发展起来的众多小型独立制片公司或制片系统，此后独立电影大显身手。

这一时期，新藤兼人以一部《午后遗言》(1995)令观众共鸣于人生的生老病死，森田芳光以改编自渡边淳一小说的《失乐园》(1997)探讨女性婚外恋问题，深作欣二以《大逃杀》(2001)轰动日本本土和香港、东南亚。老中青齐头并进，日本电影迈入了第三个黄金时期。自1995年起，《情书》、《幻之光》、《深河》、《图画中的美丽村庄》、《鳗鱼》、《花火》等，大约37部日本电影分别在各类国际电影节上获奖。

日本电影重新举起了复兴民族电影的旗帜，迎来了多元化发展格局，其中以下电影类型特别显著：

1. 以岩井俊二《情书》为代表的浪漫青春片。

岩井俊二1995年推出处女作《情书》，以一段影像意境如诗如画、过去现实亦真亦幻的藤井树的故事风靡全球；而后在拍摄了《梦旅人》(1996)、《燕尾蝶》(1996)之后，1998年的《四月物语》重新回到唯美的散文诗电影，讲述了一个洁身如玉、执著暗恋的大学女生的故事。

2. 以北野武《花火》为标志的新写实暴力片。

北野武引领前辈导演大岛渚的精神，在影片中将暴力美学发展到炉火纯青的极致境界，在《坏孩子的天空》(1996)、《大佬》(1999)等众多作品中将暴力与绚烂、诗意与宣泄、叛逆与纯

净巧妙地糅合在一起，开拓出独具一格的“菊与刀”的日本民族精神，特别是描摹一位丧友复仇刑警的《花火》(1997)，在绘画般的精神线索和血腥的剧情线索的穿梭中，忧郁的诗意暴力迸发出空前的火花。

早年出道于相声、主持等表演领域的北野武，是日本电影进入90年代以后创作最多、成就最高的代表人物。1988年北野武推出了自导自演处女作《一个极其凶暴的男人》，影片中蕴寓紧张悬念和无名恐惧的镜头语言，以及塑造的善用暴力又率直正义的另类刑警形象，都给予日本影坛莫大的震撼。90年代，他陆续推出《3—4×10月》(1990)、《那年夏天，宁静的海》(1991)、《坏孩子的天空》(1996)、《菊次郎的夏天》(1999) 众多影片，执著于暴力与死亡、温情与生命的主题探讨，塑造出或警察或黑帮等叛逆除恶的另类形象，呈现出一种独特的东方暴力美学。尤以影片《花火》(1997) 最为出色，为之赢得了世界性的声誉，成为了日本新电影的重要标志。2003年9月，北野武又推出新作《座头市》。

3. 独立个性的作者电影。

此类影片的创作者以擅长《地域守护者》、《救赎》、《蛇道》等恐怖片的黑泽清，《尤里卡》中精于将暴力凶杀、色情复仇等元素进行最大程度钝化处理的青山真治，以及因《月光的低语》、《勇往直前》等爱情心理影片为人称道的盐田名彦为主要代表。

4. 多样风格的喜剧片。

此类影片的创作者包括善于拍摄《谈谈情，跳跳舞》等生活化轻喜剧的周防正行，导演黑色喜剧《酒馆幽灵》的渡边孝好，创作幽默喜剧《月亮在哪里》的崔洋一。

5. 以宫崎骏电影为代表的动画电影。

1984年宫崎骏编导《风之谷的娜乌希卡》一炮打响，之后在《红猪》(1992)、



→图71 《千与千寻》

《幽灵公主》(1997)等众多动画片中成功融入了探索人类生死的厚重主题以及寓教于乐的影像构思，2001年的《千与千寻》更是集大成经典之作。(图71)

6．另类的女性电影。

这里以河濑直美的《萌动之朱雀》(1997)，以及新藤兼人的《爱的果汁》(2001)最为突出。

四、印度电影

90年代中期以后，一批国外学习电影的年轻导演，开始力图摆脱传统歌舞片模式，继承萨蒂亚吉特·雷伊等前辈导演的现实主义精神，努力开拓印度电影的新潮流。1998年，以纳格什·库库诺尔的《海德拉巴的忧郁》和卡萨德·古斯塔德的《孟买男孩》等两部影片为标志，新一轮的印度电影新潮流正式开始。两部影片拍摄成本非常低，但却出乎意料地“以小博大”取得了商业上的成功。还有《季风婚宴》、《拉嘎安》等一系列新电影作品，突破传统电影中孤儿、失业者、情侣的题材范畴，将镜头直接对准色彩斑斓的现代都市，并将全球化境遇下西化教育的青年人与传统保守父辈之间、印度人与西方人之间的冲突矛盾推向前景，来真实挖掘现代印度社会的本质问题，从而开辟了一条以低成本赢得高票房、全然迥异于传统的独立制片路线。

新电影不纯粹是突破传统电影的类型模式，同时也对民族电影中歌舞表演等优秀传统进行了很好的继承和发扬。在讲述印度乡民以赌博方式反对英军首领扩大税收的影片《印度往事》(2001)中，虽然是一个压迫和反抗的故事，但导演的处理使得影片具有了独特的喜剧味道和完美结局，特别是片中六段酣畅淋漓的歌舞场面，既保有了传统民族音乐的风情韵味，同时又融合了现代性的西方摇滚乐因素。以家喻户晓的传奇故事最新演绎的电影《阿育王》(2001)，基本上延续了传统电影类型化的故事模式，但在配角人物的设置上已经有所突破，典型的印度式的歌舞场面也频频出现，在唯美的摄影和出色的剪辑中，兼具唯美的MTV色彩和宏大史诗元素。

这一时期，素有“新电影之母”美誉的女导演米拉·奈尔，是新电影潮流中最具有影响力和创造力的人物。70年代后期，她在哈佛大学就学期间就以一

↓图72《季风婚宴》



系列关于印度当代社会的纪录片而在美国小有名气，80年代便成为了印度电影在西方的一个标志性人物，成功地担负起印度新电影与西方观众之间沟通的文化桥梁角色。1988年，她从意大利电影大师德·西卡的经典儿童影片《擦鞋童》中得到灵感，以纪录片式的手法拍摄了第一部剧情电影处女作《向孟买致敬》。1996年，推出的电影《万诱宝鉴》，以以古喻今的迂回叙事模式，来睿智探讨印度女性在男性中心社会中的身份认同和情感经历，影片完全以英语作为对白，表现出一种在商业因素之外、探究国际语言如何传达独特民族文化内涵的实验精神。随后2001年推出集大成之作《季风婚宴》，直接将镜头对准现代都市中西化青年人与传统家族之间的冲突矛盾，将全球化处境中印度人的爱情观念、道德礼教以及性爱经验等尖锐的命题全部展现出来。影片以纪实与虚构相结合的表现手法，将新电影关注民族身份的严肃命题更推进一步，引领印度电影再一次登上国际影坛的巅峰。(图72)

世纪之交的印度电影，已经流露出再现电影帝国辉煌的曙光。新电影人的不懈探索推动着传统电影的演变、进化，大制作、大场面、大明星的《德夫拉斯》(2002) 等电影，也在努力探索印度电影进一步走向国际市场的道路。

五、越南和泰国电影

在越南，虽然整体的电影生产力非常弱，年产量仅为5至10部，但是却涌现出了两位重要的导演。1993年，著名导演陈英雄横空出世，拍摄了清新可人的电影处女作《青木瓜之味》，之后他的

电影倍受国际瞩目,《三轮车夫》(1995)、《偷妻》(1997)、《走向雨中》(2001)等影片更趋于国际化。陈英雄之后，裴东尼1995年以越南风情影片《黄色莲花》一举震惊影坛，从题材到影像表达都树立了一种适合世界口味的越南银幕的民族精神。

在泰国，1997年著名导演朗斯尼美毕达拍摄了电影处女作《汽水与年轻匪徒》，全片体现出来的独特风格和振兴民族电影的壮志雄心有口皆碑，迅速创下泰国电影最卖座的票房纪录，以此为契机，泰国电影困境整个被扭转过来；1999年，朗斯尼美毕达再接再厉推出神秘唯美的《鬼妻》，此后他尝试将泰国电影推向国际，与香港导演陈可辛的公司合作拍摄了《晚娘》(2000)、《三更》(2001)等优秀影片。在朗斯尼美毕达的影响下，泰国新一代导演集团式推出《女铁人》(2001)、《穿过六十九》(2001)、《黑老虎的眼泪》(2002)、《鬼债》(2002)等国际瞩目的优秀影片，而且2001年还问世了泰国电影史上投资成本最高、创作历时5年、首次引入电脑特技的古装战争史诗片《苏丽尤泰王后》。

第四节 中国电影的新趋向

一、中国内地电影

20世纪90年代之后的中国电影经历着一次次的冲击，尤其是社会生活的极大改变和人们观念的迅疾转向，对电影创作产生重要影响。90年代中国电影呈现复杂多样状态，形成多种形态的电影格局。

(一) 主旋律电影

90年代，中国电影格外强调主旋律创作的重要性，从1991年开始，以《大决战》三部曲为开端，主旋律影片的宏阔规模就接续下来，《大进军》、《大转折》的气魄典型代表了时代主潮的要求，出发点是弘扬时代精神。“主旋律”影片显示了主流政治对电影艺术的要求，电影创作者从各个角度进行呼应，出现了一些重要作品，如《周恩来》、《焦裕禄》、《孔繁森》、《红河谷》等，歌咏时代的英雄人物，赞颂为人民利益而不惜牺牲小我的品德，弘扬爱国主义精神，成为这些影片基本的倾向。(图73) 在世纪末，为建国50周年的十余部献礼片



→图 73 《周恩来》

中，《横空出世》、《我的 1919》等作品更将主旋律创作的特点表现得动人可爱。

（二）都市题材影片占据主导位置

在世纪末最后十年，中国电影的创作方向显著变化，以都市现代化为背景的生活表现日益增大比重。都市片早在1987年就出现了《太阳雨》、《给咖啡加点糖》等影片，随后改编自王朔小说的影片《轮回》、《顽主》等风靡一时，但真正较为成熟地对都市现代人生活情状描摹的还是在90年代。在黄建新的《站直了，别趴下》中，人在现实面前悄悄转变的德行好恶透过邻里三家喜剧般的关系转换，把时代潮变的活鲜灵跃之味传达得栩栩如生。在《埋伏》中，我们看到了现代小人物被动慵懒的外在生活状态和偶然间被推上英雄舞台的奇遇。在《离婚了就别再来找我》中，现代家庭的聚散的随意倏忽把时代人的嘈杂喧嚣之态展示得十分真切。而《有话好好说》的躁动疯狂在影像上已更清晰可见，书摊老板的执迷恋情和暴躁执拗的现代复仇泄愤方式当然典型，而本是理智劝解的读书人却最终疯狂抄刀，则把现代化生活重压下人的变异精神揭示得入木三分。还有《说出你的秘密》对都市人心理的细致描绘、《没事偷着乐》对都市下层百姓生活的真实刻画等都是突

出的例证。多代导演自然转向都市表现，是有其时代迁变的必然，从第四代导演的张暖忻、丁荫楠、胡炳榴到第五代的周晓文、黄建新、夏刚、李少红，及至张艺谋，以及第六代导演们，都或多或少涉足都市片的创作。新生代导演的一个叫《网络时代的爱情》的片名，就十分明显地揭示时代跃进的特征——传统的个人感情和电子物件之间不可分割的联系。

（三）喜剧娱乐片的迅猛发展

纵观90年代电影创作，喜剧的分量虽然还不足以与频频得奖的艺术电影相较高低，但喜剧的艺术创新已经开始，比起80年代，喜剧电影的艺术分量有了提高。90年代喜剧片的变化之一，是更多了一种人文关怀，即在保持重视喜剧效果的同时，对小人物的尴尬处境的关注更多落在他们心境情感的表现上，人情色彩、悲悯情怀在喜剧人物的情性中丝丝缕缕地牵扯着。比较突出的影片有《喜剧明星》（1991）、《临时爸爸》（1992）、《编外丈夫》（1993）、《父子婚事》（1992）、《赚它一千万》（1992）等。变化之二，是喜剧手法、样式创新获得收效。喜剧还是要逗笑，但如何让人笑却是始终局限在小品的档次上。真正的创新是张建亚的几部喜剧片：《三毛从军记》（1992）、《王先生之欲火焚身》（1993）、《绝境逢生》（1994）。张建亚影片创新是从形式到观念各层面的。譬如，在创作思想上，真正实现了纯正喜剧要给观众大胆的愉悦，实现潇洒动感的艺术娱乐品的目标，展现出艺术的无拘无束的创造力。（图74）像《三毛从军记》的奇思妙想情节，既讲述战争的政治含义，又展露人生的污秽和光辉，但妙不可言的构思又给人自始至终的愉悦欢快。在喜剧内容上，古今交叉，现实和梦幻交融，“胆大妄为”奇妙无比。而在艺术形式上，张建亚打破了喜剧一成不变的模式，创造出集冷面讽刺、灰色幽默、漫画夸张为一体的喜剧样式，三部电影时而正常叙事，时而超时空描述，忽然穿插历史照片，忽而描出漫画图幅，故事是既写实又写意，还有大量让人似曾相识的情节——有意模仿经典影片的镜头，产生忍俊不禁的荒诞感。变化之三，是喜剧色彩大量渗透在许多成功的其他类型影片中，扩大了喜剧因素的影响力。像《混在北京》、《站直了，别



↑图 74 《三毛从军记》

趴下》、《背靠背，脸对脸》等都市题材影片，都包含了较多的喜剧色彩。90年代末期出现一批面向市场操作的喜剧片，如《春风得意梅龙镇》、《男妇女主任》、《好汉三条半》等，其中成功的《甲方乙方》值得引起注意。《甲方乙方》以贺岁片方式取悦大众，但这是一种谋略，它张扬圆梦的企图，不避讳"造梦"的做假，从故事、情节的离谱中大大方方地掏抠凡夫俗子普通百姓们内心隐藏的念想。这也是《甲方乙方》把此前中国电影电视已经掘开的娱乐通道拓展开挖得更加宽阔的功绩。喜剧片的发展余地还很大，21世纪中国电影要抓取百姓兴趣，喜剧仍将成为百姓喜闻乐见的形式。

（四）农村片面貌改观

中国电影的农村题材曾经占据相当比重，在这些题材中，特别突出显示了家庭伦理道德的问题，比如80年代影响一时的《喜盈门》就是典型代表。90年代的农村片跟随着时代变化，在延续传统表现对象的同时，更多地展现人性觉醒的哲理思索。从《香魂女》、《秋菊打官司》、《被告山杠爷》、《二嫫》等最具代表性的作品可以看到这一特点。(图75)它们的整体形态已超出简单农村生活而更带剧变时代的风习，所以，这些影片的内涵往往具有哲理思索的意义。比如秋菊，她为了讨回丈夫被村长欺侮的公道，居然以执拗的告状上县赴市，非就要讨个"说法"，影片的意识和农村传统相距甚远，倒和城里的法律文明一脉相传，秋菊远非传统闭塞的农村妇女可以比拟；二嫫的执拗虽然还是混杂着愚昧的比拼的意味，大电视的摆设也没有给她带来好处，但影片的落脚点肯定不是



←图75
《秋菊打官司》

简单的乡邻争斗可以概括的。《被告山杠爷》的复杂性不言而喻，该片以不同流俗的思考角度：判被告罪责有否的过程来展现对生活多重层面的思考，与开放性的主题：法治与人治之思，赋予了传统意义上的农村片既关怀现实又颇含哲理的双重制高点。在中国社会的经济和社会的变革全面向纵深挺进的关键时刻，该片将一个充满乡土社会传统理想的山村领导人形象放置于被告席上，从而向公众再一次提出了以法制取代人治的艰巨性与历史必然性命题。影片强调这样一个无情而合理的历史趋势：尽管以伦理文化为根基的人治典范山杠爷具有出以公心、铁面无私等一系列传统美德，并无畏地与一切侵害公众伦理规范和共同利益的"刁汉泼妇"作坚决斗争，但只要为建立这一切所采取的手段没有超出封建家长的传统习惯，那么这种传统和习惯就会成为社会前行的巨大障碍，由此就必须对此质疑并忍痛割舍。作为农村片的翘楚之作，《被告山杠爷》深刻揭示了挣脱观念重负与情感镣铐的痛楚，具有多向思考的启示性，超出了道德判断范围。

（五）动作片的兴旺

90年代的娱乐潮中，随着港片、合拍片的大量涌人，电影观念发生不小变化。其中，以成龙电影、李连杰电影为代表的动作片获得市场青睐，也促进和影响了国产动作片的发展。徐克的《新龙门客栈》是令观众耳目一新的作品，以张曼玉、林青霞、梁家辉等演绎的正义力量对东厂邪恶的斗争，落脚在边漠客栈和沙海中的变化莫测的较量中，视觉效果强烈。而厨子刁不遇的刀法奇幻怪异，增添了动作的诱人色彩。何平的《双旗镇刀客》是静中寓动造型意识强烈的影片，小刀客与高手一刀鲜的对决场面惊心动魄，打斗已经不在外在的刀光剑影上，而是在迅雷不及掩耳的迷幻动作上，迅疾而过的刀式后是片刻的静寂，令人恐惧的高手了无痕迹矗立不动，小刀客却血色喷涌，但轰然倒下毙命的却是一刀鲜，不起眼的小刀客奇异地取得胜利。何平的影像风格独特性在以后的《炮打双灯》中又得到强化。塞夫、麦丽丝夫妇是90年代草原动作片的出色体现者，《骑士风云》、《东归英雄传》、《成吉思汗》等作品在马上动作与群马奇观的营造上独树一帜。

（六）艺术电影概述

同娱乐片的千呼万唤不出来相比，经过第四代、第五代电影人的努力，中国的艺术电影却已经取得了相当成就，并赢得了很高的国际声誉。继张艺谋的《红高粱》获得柏林电影节金熊奖之后，他90年代的作品《菊豆》（1990）、《大红灯笼高高挂》（1991）、《秋菊打官司》（1992）、《一个都不能少》（1999）等连续获得国际A级电影节大奖，张艺谋和他的影片甚至成为了中国电影的一种形象。（图76）

如前文所讲到的，《红高粱》的出现标志着第五代电影的流变，张艺谋和其他第五代导演在国际上的成功也从一定程度上促发了中国艺术电影创作中的一种自觉意识。从第五代创作者的心态上看，最根本的变化在于：由原来潜心关注中国的历史和文化并进行深刻反思转向了对国际认可和电影节大奖的追求。一个直接结果便是影片中对东方奇观的展示甚至炮制，这方面张艺谋的《大红灯笼高高挂》几乎做到了极致，何平的《炮打双灯》、周晓文的《二嫫》等许多



←图76 《菊豆》

作品都可以找到模仿张作的痕迹。陈凯歌的《孩子王》(1987) 大概是第五代作品中最得中国哲学精髓的电影，但在次年法国戛纳电影节上却遭遇了巨大的文化鸿沟，而陈凯歌转变风格后的另一部作品《霸王别姬》(1993) 获得了戛纳电影节最高大奖。这种“张艺谋化”的现象受到国内一些电影批评理论界人士的指责，认为这种国际认可很多情况下是建立在所谓“东方主义”立场之上的，远非文化的认同和理解。

黄建新是第五代导演中较特殊的一位，他的作品绝大多数取材于中国当代都市生活，早期成名作《黑炮事件》(1985) 已经显示出对中国现实的强烈关注和思索，1992年的《站直了，别趴下》和1994年的《背靠背，脸对脸》、1995年的《红灯停，绿灯行》被称为“都市百态三部曲”，以一种素描的手法刻画当代中国城市人心态，形成了平易写实、冷峻又不失幽默的艺术风格。

此外，孙周在《心香》、《漂亮妈妈》、《周渔的火车》等作品中的细腻温情、李少红在《血色清晨》、《红粉》、《四十不惑》等作品中的锐利深沉，都构成第五代电影中的独特景观。(图77)

近年来，第五代电影人的创作日渐接近主流电影，也开始尝试电视剧创作。2001年，张艺谋和陈凯歌分别导演了武侠片《英雄》和剧情片《和你在一起》，都获得了很好的票房成绩。(图78) 如果说第五代在时下中国电影创作者中仍然是



←图77
《周渔的火车》

极为重要的部分，那么却已经不全然是艺术电影的命题，而且作为群体意义上的第五代也确实已经分解成了个人。

（七）新生代电影

20世纪90年代后，一批被称为“新生代”[①]的电影人开始引起人们的关注。他们大多在60年代出生，80年代以后在电影学院、广播学院等接受了正规的影视教育。同第四代和第五代相比，这一新生的电影群体并没有那样相对统一的特征——这和中国当代社会的空前开放和多元文化共存的局面正相吻合。但从他们的作品中又能够发现一些共同的精神气质和较为自觉明确的“代”的意识。

首先，与第五代那种民俗化、乡土化、历史距离化的策略不同，他们大多重现当代城市生活和身边日常经历。这又往往表现为一种城市青年的边缘化生活和生命姿态。其次，主流电影惯常采



↑图78 《英雄》

① “新生代”的命名一直难有定论，有的创作者如胡雪扬、娄烨等认为自己当属中国电影的第六代，另外一些人如贾樟柯等则相当拒斥“第六代”的提法。事实上，许多被归入“第六代”的电影人同这一群体的主流确有相当大的距离，如姜文。另如近年来逐渐引人注目的导演霍建起，原本是第五代的同辈，也经常被归入第六代，这显然与事实不符。本文中采用“新生代”的提法，是从时间上来讲，对象也相对固定。

用的叙事模式被摒弃不用，代之以一种随意、陌生、天马行空的方式，表达人的生存感受。再次，新生代的影像追求“原生态”，尽管在具体的理解和表现手法上差异很大：有的呈现出更加彻底的纪实风格，有的则刻意营造高度感觉化和形式化了的影像。

如果说纪实风格是新生代对他们所体验的世界的还原，那么感觉化电影风格则是对他们在世界中的体验的还原。新生代大多在都市中成长，对生存并没有多少刻骨铭心的体验，却在很大程度上接受了现代文明和西方电影的熏染。他们大多数人所焦虑的是自由的冲动与无处可逃的失落之间的难以调和，是物质的诱惑与心灵的向往之间的艰难选择。因而，他们的电影并不关怀身外的世界，而是经意和不经意地还原着他们自己的都市体验和成长记忆，与此同时很在意自我身份的影像表达。从一开始张元的《北京杂种》到后来管虎的《头发乱了》、娄烨的《周末情人》，直到李欣的《谈情说爱》、阿年的《城市爱情》，新生代在影片中用迷离的色彩、跳动的结构、摇滚的节奏、传记化的题材、情绪化的人物，来还原他们自己在都市的喧哗与骚动中所感受到的相当个人化的希冀、沉醉和来去无归的生存体验和光怪陆离的都市浮华。摇滚乐成为这部分边缘人的标志，象征着青春期的叛逆、痛苦和挣扎；而毒品作为一种符号的一再使用实际上显露出新生代情绪高度沉浸于其中的个人感受——迷狂、虚无、禁忌，极端状态下的生命体验。

在新生代早期作品中，电影成为个人生命表达的方式，这是以往中国电影中未曾有过的局面。新生代代表之一的娄烨曾经认为中国电影史上在90年代初注定要出现一批独立电影制作人。尽管独立制作要花费导演许多额外的心思，但在这种方式下导演反而更能表达自己想拍的东西。在这种思路下，新生代导演仍旧拍出大量影片，有的甚至用摄像机完成，并把影像实践拓展到了MTV这一新兴领域。

自觉摈弃民族和个人神话，挣脱历史文化的裹挟，将人从重重符号中释放出来，裸露生命的真实状态，这也是新生代对中国电影的新贡献。但他们的影片从主题、人物、内容等往往因局限而雷同。尽管从技巧上来说节奏处理、影调控制以及电影感等不乏光彩，但作品

在一定程度上自我满足，自我封闭，展示的社会生活面过于狭窄且脱离普通人的现实生活，这也是大部分新生代导演存在的问题。

90年代中期以后，一部分新生代导演开始把目光投向社会和人的关系。贾樟柯的《小武》讲述了一个小偷的故事，但采用了不置可否的中性态度，只是呈现生活自身的混沌多义。宁瀛的《民警故事》、张元的《过年回家》分别表现了警察和民工的工作与生活，在这些影片中，对生存问题的思考显然要多于对事件的叙述和对人物情感的渲染。

90年代末至今，一批青年导演的电影作品在国内和国际电影界获得好评，如张扬的《爱情麻辣烫》、《洗澡》、《昨天》，李虹的《伴你高飞》，霍建起的《那山、那人、那狗》、《暖》，以及施润玖的《美丽新世界》、陆川的《寻枪》等。其中张扬、霍建起的作品在国际电影节上多次获奖，有的作品取得了相当好的票房成绩。(图79)

一个耐人寻味的现象是，早期的新生代电影导演近年来也开始向主流电影转变，管虎执导了主旋律电视剧《黑洞》，娄烨也导演了反映地下党的《紫蝴蝶》，张元重拍了京剧片《江姐》。这似乎预示着新生代要经历和第五代相似的转型，从边缘逐渐走向主流。



←图79
《那山、那人、那狗》

二、中国香港地区电影

"九七"回归以后，香港的政治、经济、文化等依然沿着原有的轨迹发展，港人治港的事实打消了原有的回归阴影。电影方面，电检制度没有改变，电影市场继续商业化运作，电影人仍然可以自由地创作。在这样的时代背景下，"九七"以后的香港电影开始了一个新时期。

王晶、文隽、刘伟强组成的最佳拍档电影公司，成为这个时期的创作主力。他们敏锐地把握到跨媒体合作的文化脉搏，相继推出了根据流行漫画改编而来的电影《古惑仔》系列，选用最当红的偶像明星，走黑帮片与青春片交融的创作新路线。紧接着1998年又推出制造潮流的典范之作《风云之雄霸天下》，以"Hit漫画+Game电影+高成本大制作+特技效果+大明星+刘伟强"的时尚组合来吸引观众，成为当年票房突起的大赢家。在开创漫画电影的同时，最佳拍档公司又以王晶为品牌，1999年推出"旧瓶新酒"式的《赌侠1999》等影片，也取得了非常大的成功。2000年以后，文隽率先投资拍摄了大陆青年导演俞钟的影片《我的兄弟姐妹》和《我的美丽乡愁》，获得巨大的商业成功，大大开拓了香港内地相辅相成的市场空间。2002年底，刘伟强另立门户后的创业作《无间道》，以复杂缜密的双重卧底的警匪片策略、精致独到的影像风格以及炉火纯青的明星演绎为法宝，问鼎5500多万港币的票房佳绩，并斩获金像奖多项大奖，给2002年的香港影市注入了一阵强心剂。

杜琪峰、韦家辉也是这一时期极其重要的人物，1996年底两人联合游乃海、游达志等人组建了香港银河映像公司，开始以全新的理念大胆改造枪战、警匪、黑帮等类型片，成为香港影坛"九七"之后最为醒目的风景。1997年创业第一年，最典型的便是1997年一举推出《一个字头的诞生》、《两个只能活一个》、《恐怖鸡》、《暗花》等四部影片，黑色幽默风格和生命无常的荒诞感奠定了独特另类的枪战动作片风格。(图80)之后2000年又推出《枪火》和《暗战》，杜琪峰获得香港电影金像奖最佳导演奖，将独特另类的风格进行到底。杜琪峰是银河映像的主心骨，他的影片常用悲观绝望的黑色幽默来表现出对港人身份的



←图 80 《暗花》

质疑及对现实命运的独特探讨，渗透着港人"九七"情结和后现代主义的情绪；人物塑造突破传统的英雄模式，而钟情于黑白混淆、正邪难分的反英雄方式；淡化情节冲突、强调内心矛盾，以静制动的动作设计，再配合静中蕴动的影像风格，尤其在枪战场面中极大程度地用静止的镜头代替移动镜头的独特尝试，达到了令观众内心空前震撼的奇特效果。除了枪战类型之外，喜剧片也是银河映像凸显成绩的类型，《钟无艳》、《瘦身男女》、《孤男寡女》等既叫座又叫好的电影往往成为了香港影坛的救市之作。另外1998年陈嘉上导演的《野兽刑警》也是现代枪战片的优秀之作。

这一时期，低成本独立制作的影片也开始异军突起，首当其冲的是陈果的处女作《香港制造》。影片成本50万港币，但凭借社会写实的力度和独特新颖的风格，不仅取得了几倍的票房利润，而且还获得了香港电影金像奖最佳影片、最佳导演等奖项。之后他又相继推出《去年烟花特别多》、《榴槤飘飘》、《香港有个好莱坞》等影片，继续独立制片的思路。其后张伟雄的《月未老》等独立电影也不断跟进。

鬼片新潮流再度风起云涌。2001年，许鞍华拍摄了鬼片《幽灵人间》，以鬼魅的故事和诡异的影像成为卖座票房的重要保证。旋即带动了以电脑特技参与拍摄鬼片热流，《幽灵人间2之鬼味人间》、《office有鬼》、《见鬼》、《我左眼见到鬼》等众多灵异鬼片纷纷涌现，还出现了叶伟信导演的影片《2002》，首次以人鬼搭档捉鬼、高科技武器与传统鬼怪道具相结合的现代科幻模式开拓了新类型空间。电脑特技在以本土形式翻拍好莱坞影片中大行其道，代表作是1997年根据美国影片《谍中谍》仿效而来的影片《神偷谍影》，以及1998年的延续之作《幻影特工》等影片，国际化的视听效果一定程度上促进了香港电影的进步。而2001年徐克导演的充满虚拟视听经验的《蜀山》，则以全片1300多个电脑特技镜头的成绩，将香港电影的特效技术推上了极致的境界。

90年代中期以后，吴宇森、成龙、周润发、李连杰等人纷纷进军好莱坞，造成了香港电影很大的资源流失，但一批新生代导演的加入，一定程度上弥补了这种缺憾。青年女导演林奕华在1999年推出了由陈奕迅、张柏芝主演的影片《12夜》，以断裂的十二天为时间单位来浓缩一对男女爱情故事的叙事手法，流畅而又简练。女导演黄真真也推出了一部获得国际普遍好评的女性电影纪录片《女人那话儿》，探讨女性在情感和性爱方面的真实状态，接着，2003年推出第一部剧情片《六楼后座》。著名影评人张伟雄也推出独立制片的处女作《月未老》，将镜头对准一个怀孕少女嬉笑怒骂的心理世界，清新而又自然，成为韩国、新加坡、德国等多个国际电影节竞相邀请的对象，以后又拍了影片《惑星轨迹》、《太阳无知》，构成"月亮、星星、太阳" 独立电影三部曲。还有以鬼片《见鬼》出山的彭氏兄弟，拍摄《走火枪》的林华全以及"编而优则导"的邝文伟等都属于非常有潜力的新生代电影人之列。

由于亚洲金融风暴的影响、好莱坞电影的猛烈冲击以及盗版业的愈加猖獗等诸多原因，这一时期的香港电影呈现出令人堪忧的低谷状态。1997年开始，香港本土市场的主动权逐渐让好莱坞电影把持，港片市场占有率开始低于50%，并且每年均有不同程度的降幅，2001年以一部《少林足球》稍有起色之

后，到2002年暑期又以2001年同期相比56%的跌幅达到了历史最冰点。2002年票房总收入也由1992年最高峰时期的11亿降到了3.5亿，原本维系生命线的海外收益也由1992年的18.6亿降到了2.5亿，基本退回到了1970年的水准。好在年底出现了经典作品刘伟强、麦兆辉导演的《无间道》，票房5500多万港币的佳绩一定程度上挽救了惨淡的电影市场。

面对如此严峻的状况，迈入2003年的香港影坛各阶层都在积极地探索对策。香港影业协会已计划将“香港电影融资论坛”建成永久组织，希望协助香港电影界了解融资渠道和寻求国际资金；并积极地号召从业人员坚决反对和摈弃粗制滥造、重量不重质的生产状况，首先从剧作开始注重、并大幅度地提高影片质量，要培养优秀制片人中心制度。著名导演陈可辛也以创亚洲电影先河的大制作、高水准三段式鬼片《三更》集结韩、泰电影人才成功攻克三地市场并胜利进军西方主流商业市场的佳绩，继续提倡并坚持尝试国际融资和“多国资金联盟”的运作模式。与此同时，香港政府在紧抓盗版的同时，也积极采取各项措施扶持本土电影的发展，不仅迅速出资5000万港币作为“电影贷款保证基金”并设立相应的措施，而且还就《更紧密经贸关系安排》的电影问题与中央政府协商并达成共识，以后港产片可以不受进口配额限制而直接进入内地市场，与内地的合拍片条件放宽许多，而且可以享受国产片待遇。

三、中国台湾地区电影

90年代初，为帮助本土片在电视、网络等新兴娱乐媒体的包围中突现出来，台湾“行政院”新闻局将1993年定为“电影年”，实施了各种辅导措施，委托免检机构举办系列影展、专业讲习、建立电影工业资料库等活动，希望培植电影人才和厚植电影工业基础。当年就取得了显著的效果，《喜宴》、《戏梦人生》、《青少年哪吒》等影片在世界各大电影节上获奖。1994年，“行政院”新闻局再接再厉，特别筹划举办“迎接新新电影”系列活动，借由广播、电视、新闻媒体等传播力量，鼓励观众重回电影院观赏国片。1994年夏天《爱情万岁》、《饮食男女》、《飞侠阿达》、《多桑》、《禅



←图 81 《饮食男女》

说阿宽》等优秀影片相继出炉，将台湾电影继续推向欧美市场。(图 81)

这样，90年代以来，台湾电影虽然产量相对80年代要少，但艺术成就依然享誉国际影坛。不仅有侯孝贤、杨德昌、万仁、王童等老导演继续鞠躬尽瘁，而且还涌现出了李安、蔡明亮、陈国富等一批新锐导演，呈现出一派特别的新新电影景象。

李安是新新电影导演群体中最出众的一个。1991年，他推出酝酿很久的电影处女作《推手》，在伦理片的类型中挖掘出独特的人文内涵，一鸣惊人。影片朴实而又沉稳地构建出一个“家”的寓言，以一个被儿子接到美国养老的老人为核心人物，来讲述移民华人在美国的生活经历、与外国人之间的情感关系以及在自我身份认同方面的故事，打动了无数的观众，也赢得了台湾金马奖评审团特别大奖的认可。之后，继续“家庭三部曲”的探索旅程，1993年“第二曲”《喜宴》问世，以独特的视角切入同性恋题材，同时又将家庭伦理片的亲情因素交汇其中，在刻意设置的二男一女之间复杂的情爱关系中，探讨传统伦理与现代道德之间的深刻关系。影片公映票房突出，

并且成功地打入了欧美主流商业市场。紧接着1994年，李安推出“第三曲”《饮食男女》，回归朴实传统的伦理片题材，以中华饮食作为切入点讲述了一个善于烹饪、但失去味觉的父亲与三个女儿之间的情感故事，来探讨现代台湾青年一代与传统家长之间的亲情关系。影片充满了浓郁的东方色彩，创意独特，郎雄、归亚蕾、张艾嘉、吴倩莲等演员的表演朴实自然，因此获得了亚太影展的最佳影片奖。90年代后半期，李安在美国拍摄《理智与情感》、《冰风暴》、《与魔鬼共骑》等影片，2000年以儒道的精神、禅修的境界来阐释“武”与“侠”，以以静制动的表达方式改造出新类型，拍摄了电影《卧虎藏龙》。

蔡明亮的电影是百分百的“新新电影”。他影片中的主人公都是出于社会边缘的、叛逆反抗主流传统价值的新新人类，人物的生活方式也往往都是放荡不羁、只注重享受现在的，传达的也往往是偏于崩溃绝望的价值观念。(图82) 1992处女作《青少年哪吒》，以传说中哪吒反抗权威这个神话构架为切入点，



←图82
《青少年哪吒》

↓图83 《河流》



来交叉演绎捆绑在紧张联考环境中的小康逃跑、游走于迷离都市、结交迷惘的同龄青年的故事，勇敢地呈现出青少年压抑反叛的真实状态。1994年，蔡明亮继续影像写实纪录的风格，拍摄了影片《爱情万岁》。影片以房屋中介小姐、推销员、夜市摊贩等三个男女为主人公，来展现他们在繁华的现代都市中空虚无聊、寂寞无助的情感世界，探讨了深刻的疏离与异化的现代主题，并由这些边缘人物的遭遇延伸到普通都市人的真实生存状态。影片传达出很强的社会震撼力，在威尼斯影展上获得金狮大奖。1997年在长镜头美学的支持下，蔡明亮导演了影片《河流》，从普通的家庭关系和两性立场来建构都市故事。其独特的风格获得了柏林影展评审团银熊大奖的认可。(图83) 之后又拍摄了《洞》、《你那边几点》等影片，继续他的新新之旅。

陈国富是80年代台湾新电影时期的著名的影评家，到了90年代开始转向电影制作，1994年导演了电影处女作《只要为你活一天》。影片充满了对传统电影和新电影的叛逆姿态，巧妙地融合悬疑、爱情、枪战动作等类型元素，碎

片式地讲述繁华浮躁的台北都市中四对男女之间的情爱故事。叙事上抛弃了完整，呈现出断裂、拼贴的重要特点，影像上也以浮躁花哨的"广告MTV化"的形式出现，完全是后现代的超现实表现。紧接着1995年，陈国富推出别具一格的第二部作品《我的美丽与哀愁》。影片从明朝汤显祖的《牡丹亭》出发，引用小说中那段死而复生的凄美爱情故事，来映照少女杜莉莉在家庭与血液的双重压力下无所解脱、只能依靠梦境来转化她对爱情的向往和性压抑的现代命运。影片采取镜像对照又相互交叉的方式来演绎穿越时空的故事，最后当死去的莉莉的灵魂关注镜子中鲜血淋漓的身体这一意象出现在银幕上时，观众都被震惊了。之后陈国富一直以旺盛的生命力、独特的想像力坚持创作，相继推出《梦境花园》、《征婚启事》等优秀影片，直到2001年梁家辉、刘若英主演的惊悚片《双瞳》问世，才让观众感觉到向商业类型片的转型。

其他值得关注的新新电影导演还有：执导《暗恋桃花源》、《飞侠阿达》的原舞台剧导演赖声川，他善于在构建虚拟舞台与真实生活的双重空间中展开故事；执导《十八》、《国道封闭》的何平，他的特点是注重另类实验影像的探索；执导《放浪》、《美丽在歌唱》、《爱你爱我》等影片的林正盛，他擅长于新新爱情片的演绎；执导《少年也，安啦》、《去年冬天》等影片的徐小明，他的风格师承侯孝贤，却又有更冷峻更锐利的独特挖掘。

与此同时，新电影的老将们秉承着80年代"以影写史"的新电影传统，用丰富多样的银幕人物和影像风格来探讨不同历史时期台湾人的身份归属，拍摄出了许多优秀的电影。

侯孝贤在《悲情城市》之后，又推出了展现日据时代历史的力作《戏梦人生》，影片以老艺人李天禄的成长经历和老年回忆为核心载体，在虚拟叙事和真实纪录的双重交叉空间中，探讨那个时期台湾人的身份认同与命运遭际。紧接着《好男好女》中，通过过去时空的历史叙事和现在时空的舞台演绎的线索交叉，来探讨那段时期的台湾人的生存状态。其娴熟的技法和独特的构思，赢得了台湾电影金马奖最佳导演奖、最佳改编剧本奖等多个奖项。之后他的创作不断，以《南国，再见南国》、《海上花》、

《千禧曼波》等影片继续推动台湾电影走向国际。(图84)

杨德昌1991年推出经典作品《牯岭街少年杀人事件》。影片聚焦于60年代的台湾历史，以中学生小四在黑帮社会的影响下从优秀学生最后沦落为少年杀人犯的悲惨经历为主线，多侧面、多角度展现出帮会肆虐、白色政治恐怖的时代历史，宏大而深刻。紧接着《独立时代》、《麻将》分别以舞台剧和青少年犯罪片的模式出发，来剖析当代台湾社会的现状与弊病。2001年又推出长达两个多小时的影片《一一》，从孩子的视角和家族的变迁来缩影台湾历史，新颖而又独特。

除此之外，新电影中专职编剧的吴念真在90年代也初掌导筒，拍摄了影片《多桑》，通过讲述父辈一代沉湎于日本文化价值观中的沉痛经历来揭示日据时代台湾人国家身份的迷惘与困惑。曾经以《油麻菜籽》等影片著名的导演万仁，在90年代也意气奋发，拍摄出了探讨台湾政治白色恐怖时期的史诗影片《超级大国民》，在展现老人寻找当年冤死孤魂的虚构故事中，挖掘时代悲剧的根本原因。80年代以《稻草人》、《香蕉天堂》等影片享誉影坛的王童，这个时期也拍摄出了探讨日据时期台湾人探寻自我汉



←图84
《南国，再见南国》



↑图 85 《无言的山丘》

人身份的影片《无言的山丘》，赢得了极高的声誉。（图 85）

90 年代的台湾电影，延续着 80 年代新电影的国际光彩，继续在世界影坛频频获奖。但即便如此，整体电影工业的长期萎缩是显而易见的，年产量由90年代初的 90 部左右持续下降到如今二三十部或更少。2001 年，台湾本土电影的市场占有率仅为0.1%，几近于死亡。但如此糟的状况，在2002年有了一些改观。一部借助美国资金和港澳技术炮制出来的《双瞳》（陈国富导演）创出了惊人的卖座成绩，顺便一批本土制作的电影《蓝色大门》（易智言导演）、《美丽时光》（张作骥导演）等也在小众市场上获得比较理想的票房。

第五节　其他地区的电影状况

一、非洲电影

90年代的非洲电影，依然处于资金缺乏和人才缺乏的困境中，但是电影人却自觉地作出了很多努力，包括致力于将泛非电影制片人联合会改造成更具活力的团体、成立西非创作者和文化企业联合会、举办南部非洲电影节等多项措施，问世了不少优秀的影片。

这一时期，南部非洲的电影事业异军突起。尤其是津巴布韦成为了创作的核心，各国电影人和电影公司纷纷前来合作。1994 年，马里的导演苏莱曼 · 西塞来到津巴布韦拍摄史诗片《瓦蒂》；1995 年，喀麦隆电影人让－皮埃尔 · 贝科罗也得益于津巴布韦国际体系制片公司，导演了影片《亚里士多德的计划》，这也是一部非常特别的探讨电影本身的电影，尤其是关注了在非洲拍摄的电影和非洲电影人拍摄的电影；1997年，布基纳法索的伊德里沙 · 韦德拉奥果运用英语拍摄，也在津巴布韦创作了影片《基尼和亚当斯》。除此之外，值得关注的南非电影还有 1993 年参赛嘎纳国际

电影节的影片《朋友们》，以及1998年拉马丹·苏莱曼执导的影片《有头衔的傻瓜》，后者也是第一部由南非黑人拍摄的影片。

二、拉美电影

80年代，墨西哥无力偿还巨额外债而爆发经济危机，墨西哥的民族电影业陷入了空前的困境之中，但电影人始终没有放弃民族电影的理想和努力。1991年，导演阿芳索·阿劳导演了魔幻现实主义风格的影片《浓情巧克力》，该片在美国创下2100万美元的票房佳绩，并包揽了国内众多奖项和奥斯卡最佳外语片提名，享誉全球；1995年J.丰斯克拍摄根据诺贝尔文学奖提名奖改编的影片《奇迹小巷》，创下墨西哥电影国际获奖最多的纪录，并参加了1996年奥斯卡最佳外语片的角逐；2001年一部《不能承受之爱》，更是以如诗如画的独特影像，传达出墨西哥电影的国际魅力。

进入90年代，巴西的经济比较困难，本国没有资金投拍电影。但即便这样，巴西的电影人也不放弃努力，积极地争取外资来拍摄出优秀的民族电影。其中善于处理“寻找”和“自我发现”主题的导演华特·塞勒斯最为杰出，1995年他以一部《异国他乡》(与人合导)在世界范围内复苏了沉寂多年的巴西电影；1998年更是以温情动人的影片《中央车站》石破天惊，该片被誉为巴西近年来最感人、也是全世界最好看的电影之一；之后2003年华特·塞勒斯风格陡转，在巴西、法国和瑞士联合摄制的国际化背景下，拍摄出了一部高度戏剧化、颇有西部片风格的影片《太阳背面》，再掀国际潮流。

90年代以后，阿根廷虽然遭遇了经济危机，但政府还是为电影业提供了数额不小的贷款和援助资金，积极推动了电影的飞速发展，不仅年产量已超60多部，而且涌现出了许多享誉国际的优秀导演和作品。其中2003年由马塞洛·皮涅罗执导的、代表阿根廷角逐奥斯卡最佳外语片的《堪察加》最值得关注。

第六节　世界电视艺术的新发展

一、电视艺术的新特点

进入20世纪90年代以来，电视娱乐节目更加受到观众喜爱，并逐步发展成为全球电视的主流节目形态之一。(图86) 电视娱乐节目的形式从晚会等几种变成十几种乃至几十种，变得丰富多彩。如英国的明星模仿秀、今夜、更好家园、今早等；法国的谁能赢得100万、*BIGDIL*、有奖猜价格、绝对今晚、滑稽大拼盘、猜字谜、爱人们、金字塔、数字与字母、欢乐周日、疯狂幽默等；德国的情趣谈话、现在开奖、热点杂志、募捐晚会、风险、ZDF电视花园等；意大利的西拉索(*SiLaSol*)、智力闯关(*Quiz Show*)、幸运；美国的撞大缘等。这些娱乐节目包装精致，充分利用直播的优势，结构安排上紧凑有序、过渡自然；演播室设计变化多样，游戏形式新颖别致；游戏娱乐并举，强化游戏的娱乐色彩；制造各种幸运事件，以突出节目主旨；主持人自信、幽默，让人感到亲切；关注普通人，与观众进行有效互动；多选手竞争，突出节目的竞争性和大众性；奖金之外别有洞天，外面的世界好精彩。2000年暑假期间，中国台湾“超级大富翁”创下收视率新高，报名参加的观众蜂拥而至。



↑图86
《勇者总动员》

电视剧、纪录片、野外生存节目、儿童节目和生活时尚等深受人们欢迎，收视率较高。纪录节目如法国的五台长纪录、打开窗户、人与动物、动物世界、全球探险等。野外生存节目如英国的生存者、荒岛求生2000、劫狱、间谍、大哥大、公共财产，美国的荒岛漂流记、幸存者、老大哥、诱惑岛与中国的生存大挑战、魔术训练营等。

英国第四频道的一档综艺节目 *Don't Forget Your Toothbrush*(《不要忘记带上你的牙刷》) 在英国很受欢迎，不久风靡欧洲。之所以起这样的名字，是因为参加节目的观众真的要带上护照、行李和牙刷才可以进去。因为节目结束前，两位幸运观众将被邀请上台，只要答对5个问题，就立即有机会出国旅游。

“节目形态”(programme format) 这种具有版权的电视形式越来越成为各国电视大力研发的领域。一方面，各国电视业为了降低成本，不断制作低成本的本国电视节目，形成节目本土化的趋势。另一方面，各国电视业普遍重视收视率，因此更希望获得能快速达到此目的的节目形式。如“谁想成为百万富翁”在全球大获成功，促使英国电视业促销新的节目形态，英国电视制作公司加速开发新的节目形态，特别是适应性强的各种娱乐节目。2001年英国广播公司推出另一个益智类游戏节目“最薄弱的链接”又引起全球电视界的青睐。英国广播公司与美国三大广播网之一的全国广播公司 (NBC) 签署了一项美方购买13集《最薄弱的链接》的协议。该节目在美国黄金时间播出。NBC的协议是总金额为400万英镑的全球协议的一部分，全球协议还包括在澳大利亚、法国、意大利、德国、荷兰和葡萄牙以及其他国家的播放权。该节目的主持人安妮·鲁滨逊也与NBC签署了主持合同，从而使她成为主持美国黄金时间节目的第一位英国妇女。

在开发新节目形态的同时，各国也加大了引进力度。如原产于荷兰的野外生存节目“大哥大”，已经有英国版，并成为收视率排行榜上的亮点。引进的节目形态不仅增加了收视率，而且增加了收入，起到了一箭双雕的作用。

二、数字化

电视是一种技术化的艺术，每一次

技术改革都会引起电视艺术的巨大变化。从电视外部看，数字技术改变了电视的存在环境，在数字化的平台上，电视成为数字化多媒体的一个部分。

随着信息技术与卫星技术的高速发展，各国为了在多媒体时代保持在世界广播电视领域中的领先地位，都大力研制、开发数字视、音频技术。1995年9月27日，英国广播公司的五套全国性广播节目全部改用数字技术播出，它的数字宽频幕电视计划于1997年推出。第四频道公司在1995年2月首次向全国进行了改良帕尔制宽屏幕电视试播。1998年10月，空中数字电视台开播。1999年4月，开放电视台（Open TV）成为英国第一家比较成熟的互动电视机构。2001年英国数字电视用户已经有525万，带来的平均收入为286英镑。英国空中电视台有线电视和卫星电视网传送时尚、新闻、娱乐、电影和体育等多达18个频道节目，收入已达14亿英镑。

美国、欧洲、日本在数字媒体方面走在前面。例如，1996年10月1日，大商社和卫星所有者公司共同设立了"日本完美电视公司"。这是CS（通信卫星）数码多频道电视，被称为"完美的电视"，因而也以此定为公司的名称。它使用通信卫星，从57个频道开始，预计可达70个频道。默多克和孙正毅于1996年11月购买了朝日电视台，1997年5月成立了JSKYB（通讯卫星电视），1998年春正式开播卫星数码电视。1998年9月23日，英国广播公司（BBC）在世界上首先开播了商业化数字电视节目，它被称为电视发展史上继彩色电视之后的又一场重大革命。高清晰度数字电视是数字信号处理、大规模集成电路制造、计算机等领域的多项高科技成果的结晶，是继黑白电视、彩色电视之后的第三代电视。意大利广播公司于1997年9月初宣布独立开办卫星数字电视计划，同月底该计划的第一频道正式开播。对收费电视媒体"特莱比乌"公司拥有90%股份的法国新频道电视台，1997年秋季对模拟、数字两大节目系统进行了大规模改革，推进新的市场战略，以巩固并扩大其市场有效覆盖率和占有率。1999年4月，意大利广播公司与法国"新频道"商业电视集团签订合约，联合经营意大利数字电视节目。合约标志意大利公共电视业已进入付费电视市场。意大利广播公司每年以提供价值3300万美元的节目作为实物投资，从1999年7月起开办六套新数字频道。

不仅美国、欧洲、日本认为数字化时代已经来临，我国也强烈地意识到这一点，并进行数字化的初步尝试，如上影的《紧急追降》。

数字化给影视传媒带来的变化是比较明显的。数字电视是指从信号的采集、编辑、发射到接收的整个广播链路数字化的数字电视系统。它采用数字压缩技术和传输技术，将信源、信道和接收整个链路系统数字化。与模拟电视相比，数字电视有一些突出的优点：图像清晰度高，音频质量高，抗干扰，传输效率高，可以兼容模拟电视，提供全新的多业务用途。

我国数字电视技术的研究开发基本与国际先进国家保持同步，但由于有关行业标准尚未正式出台，同时由于数字电视节目源不足与家庭电视机换代周期较长等因素的制约，我国数字电视和模拟电视并存的过渡时间将长达10年左右。

我国部分地区可以先进行数字电视播放，2003年9月1日，北京地区数字电视频道开始在一定范围内试播。专业化、多样化的数字电视节目由此步入北京市民家庭。目前首批开通的三个数字频道是电视剧频道、音乐频道和电视购物频道。其中电视剧频道是一套以独特的连续编排策略、无广告收视环境给观众最个性的收视乐趣的频道。音乐频道是一套能够满足特定消费群体时尚需求和感官享受的专业频道。收看数字电视节目的用户只需要添置机顶盒而不需要更换电视机，就能享受数字电视专业化、个性化的服务。北京地区在半年的试播阶段将采用免费收看的形式。北京地区年内还将陆续播出更多的数字频道。

数字电视以及收费频道。在新经济时代，数字电视已经成为电视产业发展的原动力。在利用有线电视网络提供公共服务的基础上，为用户提供多样化、个性化的广播电视节目和服务。这种业务是对传统广播电视业务的发展和延伸，属于有偿服务的范畴。

国家数字电视领导小组明确指出：要在“十五”规划的指导下制定数字电视的发展规划，推动信息电子制造业和广播电视事业协调发展，广播电视业发展数字电视既要坚持高起点，又要兼顾不同层次的消费需求，国家为加快数字电视的发展，力推各部门从国家整体利益和产业发展的大局出发，主动实现视

听产品制造业的战略升级，培育新的经济增长点。国家已经把数字电视作为非常重要的战略提出来，带动其他领域的数字化进程。目前已经在北京、上海、深圳三个城市率先普及数字电视的实验播出，到2008年，中国主要城市将普及数字电视的商用播出，北京奥运会将以数字方式向世界转播。

2003年广播电视的工作重点就是加快付费电视等新业务的开发。目的是探索建立广播电视盈利新模式，也就是推动广播电视的经济收入，从单纯靠广告向既靠广告、又靠收视费等服务收入的转变，为广播电视业培植新的盈利增长点和经济增长点。总体目标是建立全国有线数字广播影视技术新体系，这个体系由节目平台、传输平台、服务平台和监管平台构成。具体目标是2003年开播10套以上付费影视频道，力争发展数字机顶盒用户100万；到2005年，付费电视频道要达到50–80个，数字机顶盒用户达到300万户。

数字电视是科技进步的产物，是传媒产业的一场革命。数字电视的发展前景十分广阔，它极大地丰富了频道资源和节目内容的表现形式，能够提供更清晰的图像和高质量的音响效果。数字电视今后还将大大丰富电视的功能，将提供如交互电视业务、数字多媒体信息服务、电视银行服务等新增业务，可以为观众提供多镜头的体育节目或多结尾的电视剧；在有线传输网络双向化改造完成后还可以提供视频点播(VOD)、按次付费电视(PPV)、互动游戏、高速互联网浏览、收发电子邮件、远程教育等服务；还可以向用户提供政府公告、政务信息、股市行情、票务信息、电子报纸等各种数据服务信息。作为一项新技术，在试播过程中，难免会出现一些问题，还要根据试播过程中的技术要求和受众需求不断进行调试和完善。作为北京地区获得许可开办数字有线数字广播影视业务的北京北广传媒数字电视有限公司，依托北京广播影视集团在内容、传输和服务等方面的优势，积极推进数字电视的建设工作，通过数字电视为广大电视观众编播高质量的电视节目。

三、卫星时代、互动时代、多媒体时代影响下的电视创作与收视

进入21世纪，即进入卫星时代、互动时代、多媒体时代，数字图像压缩技术得到进一步推广，数字电视与高清晰度电视不断扩大使用范围，有线电视、电话电视、卫星直播电视、交互电视越来越受到重视。网络媒体、数字电视、DV及家用数字系统正逐步普及，加快了媒体竞争背景的演变，为电视艺术的发展拓宽了新思路、新手法，对电视创作与收视产生了很大的影响。

以多媒体和信息高速公路为主体的“电子小屋”实验区，美国、日本等国正在大力推广。2000年日本20%家庭拥有“电子小屋”，到2010年“电子小屋”将在日本全面普及。多媒体和信息高速公路使全球每个角落都能通过分布式智慧网络的联系分享信息，实现相互瞬息交流和沟通。运用数字化技术和光纤通讯技术，能成千上万倍地提高信息传输能力。这种技术通过集电话传真、电脑、电视、录像、电影为一体的信息处理、传输和显示的多媒体，将文字、声音、图像等高密度信息高速度、大容量和高精度地传送到每一个家庭、实验室、教室等，为人们提供声音、数据、文字、图形和影像的交互式多媒体服务。多媒体和信息高速公路具有省时间、高效率、通用性、高精确度、大储存量等优点，有力地推动着电视艺术的发展。

中国许多公司兼营电视栏目和电视剧的业务，双管齐下，这样的公司一般有很好的资金保证，而且和电视台有良好的合作关系。

中国专业电视制作公司首先是从电视广告业诞生的。早期的电视广告都是由电视台内部拍摄制作的，制作比较粗糙、简单，而且根本谈不上精美，但是随着国外产品而来的由专业广告公司制作的电视广告片，其创意、制作精美程度都是国内电视台广告部所不能企及的，这就吸引了众多国内广告客户开始寻找更加专业的电视广告制作公司，于是催生了一大批专业电视广告制作公司。目前，电视台播放的电视广告片大约有90%以上不是电视台制作的。其次是电视剧制作公司的出现。早期的电视剧也都是电视台拍摄的，但是随着《北京人在纽约》等商业电视剧的出现，北京电视艺术中心、广东巨星影视制作公司等电视制作实体的相继成立，电视台已相继淡出电视剧制作。目前电视台日常播出的电视剧主要是购买的。

为了适应中国加入WTO，适应入世的环境并能与国际上的媒体抗衡，在组建电视集团做强做大的基础上，用较短的时间壮大实力，提高核心竞争力，采取资本重组这一集团化的操作方式，用跨越式、超常规的发展，实行跨媒体（如与报业集团、出版集团联合）、跨行业（如与电子、电信、计算机网络、以至实力强大的企业联合）、跨地区（如与其他省、地、县台联合），甚至跨体制、跨国别的经营，这种开拓式的发展思路，虽然难以在短期内实现，但却是一种积极的发展方向。通过不断的观念更新和改革的实践，解决目前电视事业体制落后、社会资源浪费的弊病，对于适应电视产业的现代化发展，对于适应入世后中国电视遭遇到国外强势媒体的冲击与挑战，对于中国电视真正走出国门、走上世界舞台，将是一个有效的途径。随着数字电视的普及和有线电视的兴盛，电视产业对技术性的要求越来越高，所以传统媒体与信息技术的融合是必然趋势，电视产业与信息产业之间存在许多交叉点。美国《1996年电信法》的出台，打破了行业之间的壁垒。而电信业和电视业各有优势，如果它们之间能够联合可避免重复性投资、降低运营资本，而且能够提供并提高多项服务的质量，满足用户的多样性、多层次需求。目前我国媒体业的主流形态仍然是传统式的分业经营，而国际超大型媒体集团正在实现从多种媒体混业经营向多种媒体与信息技术、通讯网络结合的跨媒体经营。近年来，我国组建了不少媒体集团，但无一例外，都是单一的媒体集团，如报业集团、广电集团、出版集团、电影集团等。在日趋激烈的新闻竞争态势下，这种媒体集团是难以快速发展的，因为其传播方式的单一性、传播内容的局限性，制约了其发展速度。2002年11月7日，中国国家广电总局局长徐光春在“电视与广播博物馆国际理事会2002年北京年会”上宣布，中国的媒体业将在未来5年内培育形成若干个在国内、国际上具有较强竞争力和影响力的跨地区、跨行业的大型媒体集团。由此看来，无论是报业集团抑或广电集团、出版集团，都要向报业、出版、广播、电视、电影、文化娱乐、网络通讯等多种媒体混业经营领域发展，从而真正实现传统媒体之间、传统媒体与新媒体的混业经营。

随着卫星时代、互动时代、多媒体时代的发展，受众生活方式多样化日益明显，电视艺术向专业化、个性化和互动化发展已成为一个趋势。

四、20世纪90年代以来中国电视艺术的发展与变化

（一）电视发展背景

90年代延至新世纪是电视大变革和改颜换貌的时期。电视业的发展突飞猛进，现代化步伐更为加快。和全国一样在体制上经历了尝试的起伏阶段变化，包括：(1) 从80年代的四级办广播电视开始，一度促进了事业发展，比如1987年比1982的电视台／电台数量就分别从47座／118座增加到366座／386座。但低水平重复、资源浪费和经济实力难以跟上等问题也日益明显。(2) 1997年对县级广播电视实行三台（电台、电视台、有线电视台）合并，资源得到统一管理与配置。(3) 根据实际操作状况，1999年中央要求地县广播电视逐步转为以转播中央和省市台节目为主。(4) 1999年的有线电视网台分离，有线无线合并政策出台，比如北京电视台和北京有线电视台于2001年6月合并。合并后的北京电视台共有7个专业化频道，加上公共频道和2002年增设的青少年频道，共有9个频道，专业对象化增强。(5) 组建集团化。2001年5月北京广播影视集团成立，12月中国广播影视集团成立，标志着广播影视业的集团化建设进入一个新的时期。



→图87
《焦点访谈》

在90年代后半期的"频道专业化、栏目个性化、节目精品化"的趋势中，电视内容的改革步伐加快。从1993年开始到1996年，中央电视台先后创办《东方时空》、《焦点访谈》、《新闻调查》、《实话实说》等品牌栏目，《幸运52》和《开心辞典》、《对话》、《面对面》等后起之秀更丰富了央视难以匹敌的栏目品牌阵容。(图87) 2003年新闻频道正式开播，美

英入侵伊拉克、抗击非典等突发事件将央视新闻头牌地位高高举起。

（二）电视艺术发展变化

经历了起伏波折的中国电视文艺，已经成为电视的当家角色之一，但90年代的社会经济大步跃动引起的变化，随着瞬息万变的时潮转换，电视文艺节目受到了巨大的冲击。首先，新闻改革使新闻和新闻评论类节目倍受关注，《新闻30分》、《晚间新闻》的崛起，《东方时空》、《焦点访谈》、《新闻调查》的万众瞩目，都证明着百姓关注意识的所在。其次，纪实类节目的大受欢迎，使电视观众对“真实”的要求空前强烈，电视镜头的直观性功能也得到大大发扬，受众对是否真实的挑剔甚至促使一些电视剧采用纪实的方式来吸引他们。(图88)《实话实说》的声誉雀起，和它直面生活的内容与极度纪实表现形式不无关系。再有，生活服务类节目的地位日益加强，老百姓对直观电视可以给他们的生活指导、消费帮助极有兴趣，如何化妆、怎样减肥、季度流行色是什么、“健康之路”怎么走，等等，都吸引着无数受众。更不可忽视的是体育节目的火爆，以足



↑图88
白岩松、水均益、崔永元

球为中心的观赏热，夺走了巨大的收视人流，无论是残酷的拳击、优雅的台球、动感的NBA联赛，“静态”状的象棋、围棋对弈，都有可观的收看群。于是，日益分流的收视现象把曾经主宰电视的欢歌笑语、光彩斑斓的文艺节目弄得心神不宁了。

电视文艺 电视文艺依旧是传统的荧屏宠儿，观众对艺术的魅力更多是借助文艺类节目来领受的，轻松、欢快、滋润人心是电视文艺和欣赏大众之间的无形契约。在这一背景下，电视文艺显示一些特点。(1)频道栏目分化的影响。电视原本就是综合的产物，它要适应最大可能的观众群收视，杂拌式的各类节目天然综合在一起，形成无所不能的媒介魅力。然而有意思的却是，与电视综合特征相反的“分众”欣赏要求与日俱增，专业频道方式已成现实，新闻频道、文艺频道、戏曲频道、体育频道、电影频道、国际频道等的分类已成规模，此前的栏目化的设置也同样是对观众收视态度的迎合。于是，受众的选择得到尊重，个体（某类群体）的喜好更为显豁。这对电视文艺而言是非常明显的事实。戏曲和一般歌舞节目的“分庭抗礼”，获益的是观众，得利的也是民族艺术自身。不过，很快遇到的问题就是人们更加挑剔的口味，面对更为喜好的观赏群，节目的质量和是否推陈出新已十分关键，没有吸引人的东西，便无法抵挡有更多诱惑力的其他节目的招手。近年综艺晚会的危机、一些文艺专题节目的更迭，甚至春节晚会的众说纷纭，都证实这个事实。(2）综艺节目的式微。电视文艺包罗万象，但综艺节目始终占据头牌交椅，它充分显示了艺术综合与电视手段综合的魅力。在各地的电视台节目中，综艺节目的比重都很高。中央电视台曾在不短的时间里，一直凭几个脍炙人口的综艺节目始终抓取着广大观众的兴趣，如《正大综艺》、《综艺大观》。不过，恰恰是最富魅力的东西容易消逝其悦人光环，曾独领风骚的这些电视文艺王牌节目，都遇到或多或少的观众热度下降的问题，频频的改版和主持人的更迭都没能根本改变状况。这固然和新闻节目、纪实节目以及其他娱乐形式的冲击不无关联，但主要的症候还在自身。就内容而言，思想贫乏、缺少内涵、文化意味的淡漠等缺憾已不在少数，即使是只求轻松愉悦的人们，看多了强做

欢愁的节目也会倒胃口的 ；就形式而言，老套的样式已经激不起人们的热情，主持人走马换将也好，演员从舞台下到观众中故作姿态地与人握手等变化也好，都没有触及实质改观。不能只责怪观众口味的变化，更要检讨综艺节目本身的内涵是否适应观众欣赏口味的变化。(3) 音乐电视的兴盛。如果说，电视文艺中最富于现代节律的是“音乐电视”，大概不会离谱。“音乐电视”是电视和文艺结合的独特形式，它某种程度上改变了音乐的外貌，让时间的艺术添上了空间的视觉感，对于许多人来说，“音乐电视”声色俱全，悦目动心，年轻人尤其被充满现代感和令人眼花缭乱画面的“音乐电视”所催动，一时间快节奏剪辑的“音乐电视”大行其道。“音乐电视”的形成有它的合理性，它适应、满足的是大众文化时代的要求，动荡、迷彩、取悦感官，但常常以浮躁、奇异和光怪陆离而迷惑人，早期的“MTV”弊病更为明显。2004年“音乐频道”的开通为高雅音乐普及化作了好榜样。(4) 戏曲曲艺的兴旺发达。和“音乐电视”的发展相比毫不逊色的当属戏曲曲艺节目(栏目)，近年来，这些最为传统化的民族艺术形式生龙活虎地呈现在电视上，焕发出老曲新唱的动人光彩。由于有了专门频道，戏曲经典曲目的再现、梨园群英的介绍、戏曲知识的普及宣传都有了可能，电视在弘扬民族优秀文化遗产中发挥了重要作用。(5) 综艺晚会面临挑战。曾经大行其道的文艺晚会一度成为电视文艺的标志性产品，从中央台到地方台，晚会风起云涌，花样翻新。不能否认，文艺晚会从某种意义上是电视文艺水准的标尺，尤其以一年一度的春节晚会最有代表性。但千篇一律的形式，旧脸熟人的表演，哪怕用上几地联播的先进手段，也无法阻挡愈来愈烈的不满。电视文艺少不了晚会形式，但少而精是前提之要，艺术质量是生存保证，形式革新则迫在眉睫。

电视文艺栏目　1990年3月14日，中央电视台在《周末文艺》及其后的《文艺天地》的基础上扩展了一个新的名牌栏目《综艺大观》，每两周一期，每期50分钟。采用现场直播的方式吸引观众参与并投入，由相对稳定的节目主持人倪萍、赵忠祥与现场观众直接交流，受到人们欢迎。“不看不知道，世界真奇妙。”这句《正大综艺》的开播词引人入胜，令

人回味。《正大综艺》、《人与自然》、《动物世界》、《外国文艺》等老牌栏目为中外文化交流作出了突出的贡献，为中央电视台国际部赢得了很好的声誉。中央电视台国际部不仅在老牌栏目上精益求精，而且积极创办新栏目，让观众不断看到新的风光、新的人物，得到新的感受。

1990年4月21日，由中央电视台和泰国正大集团联合制作的《正大综艺》开播。主要由“世界真奇妙”、“五花八门”、“名歌金曲”和“正大剧场”组成，女主持人杨澜成为观众最喜爱的节目主持人之一。杨澜之后，不断变换的节目主持人成为人们关注的一个话题。《世界文化广场》是中央电视台于1995年推出的一个专门介绍国外文化艺术的栏目，时长50分钟。1997年8套栏目调整，暂停播出。1999年恢复播出，时长改为20分钟，内容侧重世界各地的民俗、风情等，先后播出过系列专题片《欧洲艺术里程碑》、《人体绘画艺术》、《建筑的理念》、《亚洲古老艺术的传说》等。《世界影视博览》是1999年在中央电视台第八套节目推出的一个专门介绍国外电影和电视剧的节目，旨在推介国外优秀的影视作品，正确引导我国观众对国外影视作品的欣赏。

电视艺术片　一些新的电视艺术片出现，如电视音乐艺术片、电视风光艺术片、电视舞蹈艺术片、电视风情艺术片、电视民俗艺术片等。其中音乐电视（MTV）特别引人注目。1993年，中央电视台举办了首届中国音乐电视（MTV）大赛，使MTV成为提高观众欣赏品位的新形式。这次大赛推出了《长城长》、《我爱你，五星红旗》、《长大后我就是你》等优秀作品。MTV大赛每年一次，至今已有11年，涌现了一些脍炙人口的作品。

春节电视文艺晚会（现场直播）自1983年开始呈现荧屏，到90年代已经成为节庆的新民俗。它们不同姿态，招引人们品头论足，其所经历的荣辱毁誉，构成了一种独特文化效庆，就观看人数而言，没有任何电视节目与文艺节目可与之相匹敌，据统计，80年代春节晚会收视率始终稳定在70%以上，仅1986年春节晚会在全国各大城市的收视率就达96%。到了90年代，高潮不减。春节电视文艺晚会早已成为过年的旧民俗，20年的历史沉积，使之不期然地确

立起节庆文化的仪式化标志，举国上下几亿人观赏，兴师动众党政军把关，几欲成为每一年度关乎人心向背安定团结的民生政治大事。尽管众人挑剔但欲罢不能的架势，使春节联欢晚会构建起一种迎风孑立的艺术文化景观。(图89) 没有什么电视综艺节目可以与之相比，而社会的烘托无形造就大众化的标尺成为衡度的准则。自然，春节联欢晚会要适宜节庆的气氛，满足多种文化层次的需要，兼顾老少家人济济一堂的口味，不能不难乎其难，于是，“年年难办年年办”就成了规律。当人们不断抱怨文艺晚会泛滥成灾的时候，春节却义无反顾地一次又一次展示晚会风起云涌的壮观态势，褒褒贬贬的议论也依然相伴而生。搜检起来，在多属雷同的晚会中，确有一些显示了别具一格的风貌，没有一个晚会可以与之匹敌。可惜，问题显然突现而出，从某种意义上看，春节联欢晚会的痼疾日益明显，透视当下文化缺陷的问题也更不可小视。随着观众期求值的升高，不满和批评日渐明显，而春节晚会已经步入顾盼趔趄的中年心理阶段，生理限度也踏在进退维谷举措乏变的过渡线上，昔日的辉煌一次次试图再现，然难挽狂澜的现状已经矗立面前。我们看到的是最为费劲的努力遮掩不住



↑图 89　央视 2004 春节晚会

最难阻挡的文化变迁，一些节目不由自主地俯就低俗和费劲欢闹，无事生非的制造性愈来愈明显和张扬，熟面孔的艺术生涩和新人的艺术俗套令人生忧，艺术的创造性低迷和美好本性的某种失落则是难以遮掩的困惑。

(三) 20世纪90年代中国电视剧的变化——多样化

中国电视剧40多年的历史是飞跃式发展的历史，前20年是其早期阶段，话剧式、播报剧式电视剧被动探询着电视手段的运用，教育感化传统始终延续。从80年代开始的新阶段，跨越了短剧到长剧、单一品种到丰富类型的阶梯，这一时期主要的变化是电视剧形态上的发展，中国电视剧的基本模样得到受众广泛认可。而90年代以后，中国电视剧在品类和数量、质量上达到迅速的提高，这一时期奠定了电视剧在中国电视艺术中坚实的独立地位(1958—1978年播出电视剧180部，1978—1999年播出电视剧12000多部集，而2000年一年的电视剧就有13621部集)，1990年的《渴望》有万人空巷的效应，1991年的《编辑部的故事》开创京味幽默剧的风格，1993年的《北京人在纽约》创出海外拍摄精致创作的先河(图90)。至新世纪，电视剧已经成为中国电视的中坚力量，到2003年全国电视收视市场位居前三位次序是电视剧、新闻、专题节目，它们的收视份额合计超过50%，其中第一位的电视剧占28.8%。



↑图90 《北京人在纽约》

和以往相比，现在的电视剧在已经发生诸多变化中更主要的变化是电视剧内涵价值的转变。延续至今，“中国电视

剧”已经成为难以代替的艺术剧作的大类型，其包含创作类型之多样（历史剧、现实剧、警察剧、反腐剧、改革剧等），样式之丰富（戏剧式、纪录式、诗意情感表现、戏说式等）、表现手法之多样等都前所未有。而综合观之，21世纪中国电视剧变化走向是明显的，即已经从教化走向情感消费，从严肃姿态走向娱乐表现，从艺术化走向生活化，从而实现了电视功能的回归，但无疑，电视剧的繁荣中也隐藏着浅薄的隐忧。

电视剧在20世纪90年代至今进入了一个黄金时期，甚至成为一种最重要的大众叙事消费方式。20世纪90年代，电视剧在我国电视屏幕上大量涌现，拥有较高的收视率。如《渴望》、《公关小姐》、《杨乃武与小白菜》、《深圳人》、《粉墨情痴》、《编辑部的故事》、《唐明皇》、《爱你没商量》、《皇城根》、《北京人在纽约》、《过把瘾》、《情满珠江》、《东方商人》、《俄罗斯姑娘在哈尔滨》等。

大型室内连续剧取得硕果　1990年秋冬，中国第一部大型室内连续剧《渴望》的上映，牵动了亿万百姓的目光，也使许多文化精英对此投入热切的关注。它从制作技法和创作理念上为中国电视剧的进一步发展提供了借鉴。在制作手法上，90年代前的电视剧制作方式和表现手法一直都在沿袭电影的制作模式和表现形式，没有找到一套适合电视剧创作的独特手段和方法。而《渴望》为电视剧的制作开辟了一条独特的电视化、基地化的路子，找到了一条适合电视剧生产的“多机拍摄、现场切换、同期录音”的新路，这也是《渴望》在电视剧生产制作模式上的一个重要意义。在声音创作方面，《渴望》在声音录制方面采用了当时电视剧制作中少有的同期录音。《渴望》是用无数细碎的、逼近生活原貌的细节，垒起了一个虚构的大真实。细节的真实，不仅表现于情感、叙述、表演的真实，还有声音记录的真实。在长达50集的叙述中，正是这些俯拾皆是的近似真实的生活琐事的细节描写，将刘家小院里的喜怒哀乐生动地呈现出来。另外，同期录制的人物语言在一定程度上弥补了室内剧先天具有的空间限制性。《渴望》在很大程度上得益于创作者对于人物语言真实而富有个性的把握。我们从刘大妈直爽的胡同语言里，从宋大成憨厚朴实的话语里，从徐月娟口无遮拦的直言快语中，都可以体会到

一幅真实的生活场景。只要镜头一转到刘家小院，只要刘大妈一开口说话，整个屏幕会立刻显得生机盎然，刘大妈脱口而出的生活语言，使得整个故事顿生色彩。而王家小楼里的对白则相对显得索然无味，充满了说教和人为之气，缺乏声色。这两家的对比也正说明了作为影视声音构成元素的人物对白在电视剧叙事中的重要意义。

电视系列喜剧受到欢迎 1991年我国第一部电视系列喜剧《编辑部的故事》上映，其轻喜剧的风格，赋予了此剧声音尤其是对白独特的魅力。很多人说，看《编辑部的故事》看的就是“对话”，完全可以“听”电视就行了。一串一串的俏皮话，尖刻的、不留情面的讽刺性语言占了很大的比例，使观众在听觉上得到了满足。对话中对权威的东西、尊严的东西，对法则和规范都开了许多玩笑，起了一种宣泄作用，它让人把在现实中不可企及的欲望在“观看”电视时得到满足。《编辑部的故事》告诉我们视听作品应该是追求智慧的语言。京腔京韵的语言加之同期录音的真实效果，使电视剧更进一步贴近生活。集中运用对白来表情达意、塑造人物成为室内剧吸引观众的一种创作手段。

现实题材电视剧引人关注 《北京人在纽约》之所以能够成功，是因为它满足了当时中国观众的好奇与期待。及时地反映了随着改革开放兴起的“出国热”，背井离乡，为寻梦奋斗的中国人的生活，是第一部反映中国人在美国生活、奋斗的电视连续剧。在当时掀起了第二次收视高潮。《北京人在纽约》的片头曲、片尾曲及插曲都是该剧的导演兼编剧冯小刚和歌手刘欢携手创作的。创作者开始针对剧情对音乐进行整体设计，这在当时的电视剧制作中是比较新鲜的创作模式。此剧仍然沿用了《渴望》的录制方式——同期录音和实景拍摄用于多数段落中，因而现实生活中丰富的声音得以纪录，这就为立体化的声音构成提供了前提条件。《北京人在纽约》中，尽管有些段落同期录音效果不是很理想，但创作者并没有刻意为让观众听清对白而取消环境声，而是强调声音的真实性和层次感。因为创作者十分清楚：非对话的声音和对话一样重要。以王起明骂街这组镜头为例：在异国他乡遭受中国同胞的毒打侮辱后，他漫无目的地走在纽约的大街上，边走边

骂。此时运用了一个多信息的景深镜头，王起明由纵深走来。周围的汽车声、人声、脚步声及各种环境声与王起明的叫骂声汇在一起，形成了一段富有意味的都市交响曲。在这个段落里，空间的环境声不仅是城市的表征，也是主人公内心的独白，愤怒、无助、孤独、寂寞都从复杂的音响中折射出来。真实的语言和精彩的表演融会在这个环境中构筑了该剧的一个亮点。剧中音乐蒙太奇手法的运用较多而且比较得体。音乐蒙太奇，即以音乐为主来组接画面，揭示画面的联系，使画面表现出一种诗情画意的幻想和哲理性的思考，在剧情的发展中起着特殊作用。比如在地下通道中小提琴女孩的这场戏，就很成功地运用了音乐蒙太奇的手法。在这21集的电视连续剧中，曾四次出现黑人打鼓的场景，而每次出现都可以看作是王起明当时心情的阐释。鼓作为音响，虽不是语言，但用在这里却胜似语言。

由名著改编的电视剧掀起收视高潮　由古典名著《三国演义》改编的电视连续剧是一部大型的史诗式的战争剧、谋略剧，它塑造的系列典型人物丰富了电视剧艺术的人物长廊，它展示的宏伟战争场面提供了刻画战争的宝贵经验，在电视艺术美学方面，《三国演义》也作了创造性的探索，并初步形成了自己的审美风格。音乐是电视剧中声音的重要结构要素，对于由名著改编的电视剧的音乐创作，音乐风格即音乐本身所具有的文化品质尤为重要。《滚滚长江东逝水》是本剧的片头曲，其歌词取自明代杨慎《廿史弹词》三段“秦汉史”的篇头词《临江仙》。而这首歌的风格来源主要则是明清以来的汉族民歌、戏曲和人文音乐。这首主题歌在《三国演义》的开篇即从听觉上赋予电视剧以强烈的时空感，将同时出现的军队、战斗场面及随大江流水逶迤而过的剧中主角肖像，置于一个清晰的时空坐标上。前奏中沉雄古朴的乐响，从一开始就从听觉上奠定了《三国演义》的体裁风格——悲剧加正剧的特定情感氛围，音乐与画面，再加上叠响的号角、战鼓、呐喊、江水冲激等环境声，构成声画的有机结合，在短短的几分钟内掀开了一个充斥着大喜大悲的特定时代和场所的帷幕。虽然剧情尚未展现，我们已从浓烈的悲壮气氛中，预感到故事将发生于何时何处，隐约推测出故事的错综、凝重、激烈跌



一图 91 《三国演义》

宕和结局的苍凉沉郁。(图90) 片尾曲《历史的天空》虽然在歌词风格、唱法、调式等方面有所变化，但在音乐整体风格上，是与片头承接照应的。它同样再现了片首音乐的民族、地域风格特征。

从《三国演义》的收视高潮到《水浒传》的成功改编，其间的《雍正王朝》、《宰相刘罗锅》等一系列历史题材的电视剧大量涌现荧屏。对于历史剧的音乐创作，作曲家类型的选择和确定都会经过深思熟虑，而在音乐创作与制作的投资方面也有较好的保证，而且作曲家对于音乐语言、音乐风格和表现形式等方面都会下较大的功夫去探讨研究。《三国演义》音乐的成功，在很大程度上也受益于音乐风格的选择和界定。

中国电视剧类型多种多样 伦理剧、言情剧、电视喜剧、警匪剧、神怪剧、武侠剧、历史剧、纪实性电视剧、戏曲电视剧等比较成熟，在国内与国际的影响比较大。

伦理剧是一种以反映社会伦理、道德问题为其主要内容的通俗剧，它构成了通俗剧创作的主要形态。主要以家庭伦理道德为其中心内容，因而具有较强的世俗性和大众性。伦理道德几乎是人人都会遇到的问题，因此，由它们构成的故事，最容易引起大众的关注和认

同。以《渴望》为代表。

电视喜剧，也就是产生笑的效果的通俗剧。它需要在完成喜剧性构思的基础上，塑造喜剧性的人物，发掘生活中的可笑现象，然后给以夸张的艺术处理，主要以其逗趣的情节、夸张的表演、幽默的语言、喜剧的格调，博得大家的喜爱和痴迷。以《编辑部的故事》为代表。

警匪剧往往以惊险紧张的情节、扣人心弦的悬念、善恶昭彰的人物命运来结构故事；采用案发、推理、侦破、追逐、枪战、匪徒惨败、警方大胜为逻辑结构，达到引人入胜的审美境界。以《西部警察》为代表。

神怪剧是一种以“说神论怪”为主要内容的通俗剧，其中的情节都带有某种怪异性，并多以妖魔鬼怪为主人公，实际上是一种成年人的童话。因而想象瑰丽、情节荒诞、人物怪异，主要给大众一种愉快、喜悦或者精神上的刺激。以《西游记》、《封神榜》为代表。

纪实性电视剧，是以真人真事为基础，遵循戏剧创作的艺术规律，强化戏剧冲突，塑造屏幕形象，注重细节描写的电视剧。首先，塑造真实的屏幕形象。其次，纪实手法的艺术运用。再次，画面语言、造型语言的真实性。纪实电视剧的实与虚有三种方式。其一，全是真的。其二，由演员扮演真实人物。其三，半真半假。

电视剧地域特色明显　电视剧地域特色明显，是电视剧成熟的一种表现。电视剧是由电视台播出的一种重要节目形态，而我国的电视台是区域性的：每个省有自己的省台，每个市有自己的市台。电视台的这种地域性，要求它必须通过各类节目形式为本地区的观众服务，办出具有地域特色的电视节目。电视剧是电视节目中一种重要的艺术形态，因而也就产生了具有鲜明特色的电视剧。各地电视台均以拍摄具有地域特色的电视剧为己任，甚至成为电视剧创作的目标和方向。地域特色的艺术构成包括：独特的自然风貌和人文景观；独特的风土人情和风俗习惯；独特的历史内涵和文化形态。此外还有，独特的心理特征和思维方式，独特的语言构成和行为风范。

按不同地域特色的表现，有京派电视剧，如《四世同堂》、《渴望》、《大宅门》；海派电视剧，如《上海的早晨》、

《十六岁花季》；津派电视剧，如《龙嘴大铜壶》、《乔迁》；岭南派电视剧，如《商界》、《公关小姐》；东北风电视剧，如《雪野》、《篱笆、女人和狗》；西北风电视剧，如《太阳从这里升起》、《百年忧患》；川味电视剧，如《凌汤园》、《死水微澜》等。

但随着大众的文化消费水平的提高，特别是随着都市文化消费群体的逐渐壮大和成熟，不同人群对电视剧的要求不同，因而多样化的电视剧越来越受到人们的欢迎。如纪实性电视剧，以《九·一八大案纪实》等为代表；娱乐性电视剧，以《还珠格格》等为代表；平民化电视剧，以《儿女情长》、《牵手》、《空镜子》(图92)、《贫嘴张大民的幸福生活》等为代表；塑造当代英雄电视剧，以《英雄无悔》、《和平年代》等为代表；历史题材电视剧，以《雍正王朝》、《康熙王朝》等为代表；青春偶像剧，以《将爱情进行到底》、《薰衣草》等为代表；破案题材电视剧，以《黑洞》、《永不瞑目》等为代表。



↑图92 《空镜子》

第八章

新世纪影视艺术发展分析与展望

第一节 技术进步与艺术发展

一、科技背景



↑图 93
《特洛伊》

新世纪是真正受高科技影响的时代，面向高科技时代的影视呈现出与传统极大的不同。(图93) 翻开电影艺术一百多年的发展史，电影的每一次革命和更新、进步和发展几乎都与科学技术的演进有着紧密的关系，从无声电影到有声电影，从黑白电影到彩色电影，从普通银幕到宽银幕，从单声道到多声道，每一次重大的技术革新在给电影带来变革与飞跃的同时，也带来对电影本身的新见解、新争议。现代高科技的迅猛发展已是不可抗拒的必然趋势，数字化技术进入电影创



—图94
《泰坦尼克号》

作领域引发从电影形态到本质的一系列变化，它不仅把影视的传统技术、现代技术与计算机技术交叉融合起来，实现电影与网络的结合与渗透，不断分离和滋生新的媒体和艺术形态，同时，亦为当代电影制作和生产的变革注入了新的活力。电视的发展更是依赖高科技而突飞猛进，数字时代的电视几乎可以带来革命性的变化。

电影从它诞生那一刻起就注定了它的每一个艺术想象的实现都必须在一定的技术制约范围内，而电脑特技的诞生则以其几近无所不能的魔力开始了对这种制约的突破，进入80年代以后，电脑特技逐步成为电影制作的一根拐杖，并由此而创造了一个又一个对传统电影技术来说几乎不可能的奇观。从电影美学上考察，数字技术介入生产的电影或片段有两种性质完全不同的形态：一是在现实主义领域内描画现实、再造历史或“真实再现”某些自然景观和动作奇观。例如《阿甘正传》中演员汤姆·汉克斯与肯尼迪、约翰逊、尼克松三位总统握手、交谈；《泰坦尼克号》将“梦之船”壮观、奢华的风采美轮美奂地展现出来；(图94)《龙卷风》中通过纪录片的画面和电脑生成镜头的结合，再现出龙卷风横行肆虐所经之处狼藉遍地的真实场景。二是描绘展示一种不可能发生或观众不可能看到的现实。例如:《谁陷害了兔子罗杰》里让真人演员霍斯金斯自由出入卡通世界；《侏罗纪公园》创造了让远古世纪恐龙复活的神话；《星球大战》建造了一座魔幻般的银河城市；《终结者2》制作出一个来自未来、可以自由变形的合金机器人，并让观众目睹它由液体合金变成人形的全过程。这其实不是“虚拟的现实”，而是虚拟的“非现实”。

在传统电影中，现实环境有着相对真实性，艺术表演也具有真实性，给人们带来真实的历史经验，由此而形成了巴赞和克拉考尔等人的纪实美学。当电脑技术进入电影后，从根本上改变了以摄影为基础的电影真实性概念，不仅为观众展现了越来越多的新的空间形象，而且赋予了电影艺术更为自由灵活、可以穿越任何时空的叙述能力。尽管数字化虚构影像可以“以假乱真”，但是依然不能改变人们对于影像的真实性要求，不能颠覆观众对数字影像本体的真实性要求，制作者亦须根据生活的真实、艺术的真实或感觉的真实来生成数字化虚拟影像的创造性真实。中国电影首次大量地使用数字化技术是从影片《紧急迫降》开始的。这是一部以空中飞行事故为题材的影片，片中共有9分多钟的数字特技镜头，数字技术的关键是完成对飞机空中状态的逼真再现，弥补在现实中不可能拍摄的场景，创造出独特的空间效果。数字化技术为大场面、大制作的影片提供了技术支持，也为电影特殊场景的拍摄提供了保证。导演滕文骥在拍《致命的一击》中采用了比较多的数码技术来制造影片中的翻车、追车、爆炸的场面。影片《大战宁沪杭》在我军突击敌军暗堡群的战斗场景里，通过数字化技术合成纵横交错的弹道增加了战斗场面的视觉冲击力。在电影数字化的浪潮中，中国的电影人不满足于仅仅用数字化技术去改变影片的某个镜头、某个场景，他们开始打造全新的数字电影。北京紫禁城三联影视发行有限公司与中华世纪坛数字传媒公司合作的数字短片《青娜》是中国目前第一部全数字电影。影片根据当代青年人审美观念创造出了健康向上的少女形象青娜。这一融合了现代时尚的虚拟人物是中国电影史上一个全新的艺术形象，生动展示了数字影像的魅力。而中国电影的第一部全数字作品《冬至》的艺术感染力也是动人的。(图95)

数字电影冲击传统生产方式。未来数字化电影的概念是全方位的，涵盖包括制作、发行、放映等环节在内的整个生产过程。(1) 前期。“形象化”预审将会大大降低拍摄周期和成本，通过计算机模拟，导演可以形象地预见未来影片的一些重要环节，包括布景、照明、摄影机运动、景别变化、演员的场面调度等设计，服装、化装、道具的设计选择，

也可以通过计算机进行预览和修改，提高了效率，降低了成本。(2)画面。利用数字技术合成常规电影摄影无法达到的视觉效果，实现画面的分离、修补、做旧以及各种滤镜效果。(3) 拍摄。胶片摄影机最终将被数字摄影机代替，电影画面的清晰度将大为提高，而大容量的硬盘和内存将使胶片成为历史。(4) 声音。80年代末数字音频技术开始运用于电影音响。目前流行的SRD、DTS和SDDS三种形式的数字立体声，使得影院音响的频带、动态范围、分离度及清晰度水平大大增加。(5) 剪接。非线性编辑系统的普及，将使影片后期剪辑的效率、直观性及技巧的精确性得到提升。(6) 发行与放映。传统的以放映机和胶片为主体的电影院将被新的电子影院所取代。电子影院的放映系统与传统影院放映系统不同的是：传统影院放映的是以化学工业为基础的电影胶片；电子影院放映的是以数字技术制作的电子“拷贝”，通常以数字录像带、活动硬盘等为记录媒体，以光纤传送、卫星转发等为传输媒体。数码放映有明显优于传统放映技术的优点：一是无论放映多少次，影片都能够保持第一次放映时的画面清晰度，绝对不会出现擦刮痕。二是影片画面更加明丽，色彩更加鲜艳。数字电影的生产方式将使电影生产和制作摆脱混杂、低效率的大工厂式的生产体制，影片拍摄的题材范围可以空前地扩展，庞大的摄影棚布景可以通过电脑创设，分工众多的摄制人员可以得到大大地缩减，随着数字图形技术的不断成



←图95《冬至》

熟，演员也可以使用虚拟的数码影像以假乱真，观众在数字影院里将欣赏到高质量的电影画面和音响效果。在可以预见的未来，网络和数字技术的纽带将使电影制作、发行、放映等各个环节联结为一体，形成高科技含量的电影企业，这必将为电影产业注入新的活力，繁荣电影艺术的未来。

互联网为电影提供了新的发展空间，带来人们观看电影方式的变化。电影在网上必然的生存趋势就是实行上载和下载互动。网络电影基本上可以分为两种：一种是专为网上播放而制作的完整的电影短片，另一种是可供观众在网上参与创作的电影短片，即互动式网络电影。在传统电影中观众的观影活动遵循线形、单向的接受模式，新的交互性媒体则允许观众的介入，制造一个更为个人化的时空，形成更为个人化的情感。网络电影最大的优势在于可以利用网络双向互动的特性，受众不仅可以下载网上电影，自由选择喜爱的影片，还可以参与电影的制作。首先受众可以从网上下载标准化的电影软件，根据自己的喜好修改剧情，有兴趣的人甚至可以通过扫描仪输入本人影像扮演戏中角色。其次可以上载自己拍摄的短片与网友共享。不仅满足了影视爱好者的创作欲望，也把观众从固有的接受模式中解放出来。

全球首部网络原生电影是台湾春水堂创始人张荣贵和个宏网合作制作的《175度色盲》。影片利用压缩技术与FLASH软件制作，将真人拍摄和2D、3D动画等网络制作软件相结合，网友可以直接上网，依照自己喜欢的顺序观看片段并与之互动。由于《175度色盲》的剧情在不断发展，网友的回应也可以主宰男女主角未来的命运。由北京音像网策划、北京汇广影院传播有限公司与中央电视台电影频道联合拍摄的大型网络电影《天使的翅膀》是内地第一部互动式网络电影，它采取了全新的网友参与式的网络制播方式，边拍摄，边播出，网友对网上所发布的剧本内容，可以根据自己的意见进行修改，并为影片推荐演员，网站也将跟踪报道剧组每天的拍摄计划和拍摄进程。网友还可以在网上与影片的创作人员交流观点、互相沟通。

网络文化的社会性特征就是民主与共享，这与电影艺术广泛的群众性有着天然的契合。传统电影创作高成本、高

技术、集体行为以及专业性的特点使其很难成为一种个人的自由创作，网络电影所具有的参与性、互动性、表现形式多样性以及实时播放修改等特点，将打破电影只是少数圈内人士“专利”的传统，使千千万万的电影爱好者也能在网络上展示自己的作品，自由地参与电影创作。

二、社会背景

对于国人而言，世纪之交，人们多少感知到的世纪末忧虑与对中国影视的思考相伴相随。人们一直猜测着已经走入新世纪的影视会呈现出怎样的新面貌，也担心在高科技支持下日新月异的网络等新兴媒体对传统影视的取代。影视史的新一页会如何翻开，和对中国影视在转折的关口会不会将有所作为的议论不绝。在猜测与等待观望中，随着中国政府签署加入世贸组织议定书，WTO 成为我们直视的现实对象，真正的转折无可阻挡。过去的种种议论、猜忌、困惑，都变成严肃对待的问题。事实上，对于世界特别是中国而言，21 世纪的影视政策调整、体制变化、创作转机、生存环境等，在短短的几年间都呈现出前所未有的改变。影视的复杂局面已经展开，艰难困苦渐现端倪，一些明显的危机将渐次呈现，生机也似乎出现。要承认，在显然复杂化的新世纪影视发展路途中，各国的影视政策和景象都不一样，而中国影视的前程还很难揣测，但回顾已经走过的路径，我们依旧看到长足的进步和值得抓住的苗头。可以明确的是，开放、改革、高科技化、市场路线是可以预料的。但商业票房、百姓文化需求、娱乐无极限、外在竞争压力，以至宣传策划、必要的政策支持等，它们都是决定的因素。但问题的最后依旧是艺术创新这一要害。把握艺术创新的根本，才能在大众文化背景下、媒介娱乐多样化途径中抓到生存发展的命脉。

从世界影视大势来看，政策修正和调整体制的步伐一直没有停息，美国影视大公司的垄断架势不断显露，其世界娱乐界霸主和文化渗透主导的地位日益加强，而与此相对应的独立制作也出现并发展，在创作上显示自由的天地。越来越意识到本土影视资源价值的各国，对民族影视政策的保护意识和扶持发展

政策也更为明确，无论是欧洲，还是亚洲的韩国、中国都对本土影视资源问题给予相当的重视。日益加强的国际化合作普遍开展，在资金、人员、题材、风格类型的借鉴上，呈现出错综复杂的态势，比如好莱坞不断出现的华人导演现象、好莱坞日益加多对他国题材的借用（《花木兰》等）都是文化上的着意政策的体现。而世界范围的影视合流的趋向有增无减，在中国也加速度实现着影视的结合互渗。高科技介入影视创作已经从辅助手段成为重要决定性因素，大制作的高科技意义无人怀疑，对于科技予以艺术的提升和改变的议论更加热烈。DV 为代表的新技术革命所可能带来的艺术制作的革新及影视观念的变革，已经不是前景而是当下现实。

21 世纪影视面临的背景显然变化。不同于整个 20 世纪的影像艺术与商业的争执，21世纪从电影到电视的黄金时代开始降潮，技术与艺术、传播的关系主宰一切，技术传播的时代真正到来，人愈来愈远离艺术美好的终极追求，而陷入技术追慕的非人本时代。技术主义的观念上升，艺术的冷落似乎习以为常。艺术地位的思考成为新世纪不可回避的问题。

而放眼天下，歌舞升平的大众文化灌输时代到来，被动需求，公众时潮对个体的左右愈来愈明显，传播的公众强制化导致艺术个性的丧失，娱乐主宰电影操作与电视传媒，收视率、票房、市场、明星更加成为主导因素，对于市场观念的全面认知成为新世纪迫切需要直接回答的问题。

新媒体和传统媒体的夹击对无论电影还是电视的影响都日渐明显，网络侵吞影视的主要观众，广播掠夺部分领地，报章杂志占领白领的零散时光，影视宽大的地盘被缩小，或者说影视单一的形态被网络等改变扩大。对象化需求不可阻挡。如何协调影视在多媒体竞争年代的发展策略，主动扩大而不是被动缩小成为迫在眉睫的问题。

但随着时代的发展，人们物质生活的全面提高，精神要求的提升也必然强烈，人的本性化生活呼唤日渐抬头，艺术人生的实现条件影响着电影电视和其他媒体的生存发展。渴求艺术的内在要求对于影视的发展依然起着重要作用，如何协调市场化背景下的艺术与商业、艺术与大众娱乐的关系也成为需要研究的问题。

第二节　新世纪技术、娱乐与艺术协调问题

一、高科技与数字技术

数字技术是21世纪跃然而出的重要话题，它和文化上的娱乐、艺术上的创新构成不可或缺的世纪话题。高科技时代数字电影也是时代发展中的重要议题。近年来对于高科技给予电影艺术的冲击和促进意义，人们已经有了共识。但在这一背景下如何认识影视发展走向，艺术的根本和技术的因素如何协调，技术会不会取代艺术或影响人文艺术，是需要注意的。这里重点分析数字电影。数字电影是中国电影看得见的技术发展对象，如何认识体现在数字电影中的技术优势及其对传统电影的影响，也是研讨中值得关注的问题。可以把认识提到“技术高扬与文化抉择的试金石”角度来看。显然，数字电影当然值得赞赏，无论在制作、传输、长远观赏优势还是艺术手段发挥方面，都有可以鼓噪的东西。2003年已经达到近60个数字电影院，在2004年完成100家的国家布局，中国将成为拥有全球最多数量的数字电影院的国家之一。但学术的思考还应当更为深入。比如在技术与艺术关系问题上，认识数字电影的积极意义——高质量的视听享受。但认识数字电影其实是技术时代的文化课题，需要更为宽泛的视野，而不是局限于具体的感官需要。数字技术绝对是科技时代的产物，它愈来愈见证技术主宰世界的可能性，众多科幻大片攫取观众的注意力，本身就是技术高扬头颅的时代证明。消费时代的文化对此推波助澜，更强化了技术至高无上的地位。数字技术作为高科技时代的中坚力量，某种程度上标志着时代生存的方向，但如何认识其意义却需要审慎辨析。技术崇拜古已有之，也有其合理性，但不是文化判断必须尊崇的东西。我们认识数字技术发展，不能简单看作是技术问题，对于艺术而言，也应当看到由于数字技术出现而见证了艺术文化的想像力与创造性得以更大发挥的程度，艺术期待的创造和超越常态的理想在数字年代得以实现，而技术的确帮助了文化实现其精神内涵。在技术高扬的时候，应当强调艺术的超常发挥与技术的相互促进意义，但原本是工具性质的技术越来越被放大而忽略了

其不能是终极意义的追求。技术应当是文化的助手、阶梯、支柱和高效手段，而不能成为目标。

所以，无论是数字电影还是互连网，在承认他们改变了生活也带来新的文化景观时，不能不警惕崇拜视野的泛化，我们期待看到数字技术令我们惊讶的物质呈现的东西，是因为我们需要技术呈现内心期盼却难以实现的画图，我们要“高技术”，其实是要高技术托举出来的文化内容、情感实现的对象。所以，文化情感是我们真正需要的。对于数字技术与电影问题，应当看到数字技术的确带来革命性的变化，传统迪斯尼二维动画近年遭遇三维（《海底总动员》等）的冲击，就是明证。数字电影的技术特性和艺术关系是密切的。1968年库布里克的《2001：漫游太空》运用电脑生成图像技术，1977年卢卡斯的科幻片《星球大战》1.2亿美元就和数字技术相关，1988年《谁陷害了兔子罗杰》第一次数字技术运用于真人和动画人物组合，第一部三维动画合成影像的《侏罗纪公园》（3.6亿美元票房），至于《阿甘正传》、《异形》、《终结者》、《泰坦尼克号》等给我们的惊讶感都说明数字技术的魅力。但显然，观众需要的奇观还是在于影像本身，而不是技术夸耀，专业人士津津乐道的这样拍那样拍的内行话其实还在于对艺术表现的超常规表现的赞叹，而百姓需要的还是情感或人物的感染力，技术隐藏在后面。对于中国电影而言，技术手段的运用成功还没有更多的典型例子，倒是数字观念给予人们的冲击更大。

二、新世纪DV认知观念

在20世纪胶片时代建立起来的影像观念，曾经满足了千万人镜中观“我”、想象中实现欲望、窥视里满足隐秘的心理需求。胶片时代哺育的艺术观念，注重群体的艺术语言，形成专业化十足甚或高不可攀的电影表现技巧和艺术规范。这一规范不仅在于创作人员的行业要求、技术部门的技术指标，还在于培养了无论观者还是作者的“职业化”观念，行业的规则、操作的复杂、分工的细致，使“电影”不仅稳固着艺术的创作名声，而且高傲地保持着个体难以高攀的标杆，于是，电影艺术就成为影象的艺术性创造，需要专业化培养和



↑图 96
《归心似箭》

排斥常人的自发性“业余”创作。影像美学的深远影响和电影艺术的成套规矩，使电影形成本有的特点，非此即彼，即便表现的是现实生活，也是透视着的生活，不是生活本身。所以，电影公认是艺术的创作。（图 96）

但 DV 开始改变胶片观念的电视，大规模地呈现非梦幻的即时性特点，由于摄像技术的简便性和可操作性，电视的个体表现可能的范围大大扩大，新闻在场、连线直播、记录过程等都成为现实，电视大幅度跨越了群体艺术的框框，实现了快捷方便的个性操作的可能，传播信息的特性如潮般逐渐漫过艺术阻隔的堤坝，不免遭致没有艺术品位的鄙薄，在“影像艺术”的成规和高傲观念看来，电视不仅没有艺术可言，也连带没有多少文化可谈。但电视的确给予影像艺术新的操作方式和表现技巧，更为自由地表现生活，成为电视迅速占

领家庭视觉需要的主要原因。电视纪录片更为蓬勃发展，是电视再现生活观念的落实。（图97）

DV技术带来了观念和操作变化的可能。DV时代的降临，使期望摆脱行业成规束缚，自由表现创作欲望的人们看到了曙光。小巧灵活的拍摄机器、简单的操作方式、一定技术指标的声画影像、自由迅捷的个体表现，使DV新时代突现在影像艺术面前。

（一）DV性质的辨析

新世纪仅仅几年，宽泛意义的DV创作开始呈现普及之态。近年全国范围的DV创作大赛和媒体展播活动，标志着DV时代的大众关注度；专业刊物的不断介绍证明DV的影响不可小视；不少专事于操持DV进行创作的行家已经在业界颇有影响，DV拍摄的电视电影也有上佳的表现；纪录片的规模化和电视机构主动采纳爱好者的新闻现场拍摄，更鼓励推动着DV创作的行程。DV创作的精神在创作中显示着实绩与更大的天地。在DV热潮方兴未艾中冷静思考相关的问题，一些疑惑也难免产生，人们认知DV的方式很不相同，简单层面的工具说（认为DV就是普通人可以掌握的摄制工具）、自由情感表达说（认为DV可以表达个人不受拘束的自由情感）、代替影像说（认为DV观念取代传统影像观念）、毁灭银幕电影说（认为DV是代替电影和电视的新的影像时代创作，他者死亡，DV取胜）、无足轻重小道说（认为DV只是个人玩弄的小玩意，对于艺术创作无足轻重），等等，都显示着认知的莫衷一是状态，而相反相成的议论也证明着新起的DV还有着理论与实践进一步深化的路程要走。

根本价值　在认知DV的诸种概念中，认为DV仅仅是一种便捷的摄像工具的不在少数。其实，跨越简单层面的认识来看，DV精神意义的存在应当是



↑图97 《茶马古道》

个体艺术的自由创造，也是广泛的自主创作的途径，既是不拘一格的艺术想像力显示，也是多样化创新的情感表现。从这一意义上看，DV其实是一种新时代的标志，进入个体精神世界的展示可能时代，和在长期形成社会道德规范和约定俗成观念的基础上，承认个人精神创造和意志力表达可能合理性的时代。所以，DV价值其实不是简单的工具扩大的现实性可能，而在于观念形态的扩展和某种精神自由意志的真实显露。也正因为如此，未必DV创作或新纪录运动就会带来影像革命的具体实现和巨大跃进，其实也可能直截了当地暴露委琐的精神状态，显示软骨或变态的现实人格缺陷，以及整体群落甚至社会阶段性的精神缺失，当然，更可以显示宽泛创作群落的积极精神和社会整体的自由发展进步情态。所以，DV给予我们接近真实的世界呈现，让人们睁开眼睛看世界，实现直接意义的更好的心灵沟通价值，是DV最为可贵的地方。所以我们强调："DV就是一个走向沟通的开放世界的桥梁。"

DV创作的普泛性意义 自然，DV给予了自由的创作空间，不受成规约束的大胆创新，锻炼延伸眼光的心灵需要，记录青年人的情感显现。DV带来一个非常重要的东西，就是普通的人特别是年轻人，能够透过它来看生活，表现生活感知，传达对世界的看法，DV像他们延伸的眼睛和耳朵，附着于形体而形随心动。所谓DV新时代，并不意味着每个人操持的DV拍摄就会如何出色，但它给予常人、更多人介入拍摄的现实可能，而且其给予人更为自由无拘束的表现生活的态度和可能性是最为重要的。从几年来大学生电影节DV创作拍摄整体来透视，年轻人对生活的感知拍成DV作品，哪怕是只言片语，都会让人感到其真实性，不仅是影像，还在于支配影像的情感心理。(图98)当然年轻人拍的时候要扩大生活面，拍摄视角也很重要，因为它某种程度上呈现的是不一样的态度和情感。众多人在实践DV，有的人采取新闻的角度，有的人是情感投射角度，还有的是纪录片的创作。多样的创作都应当可行，关键是你要表现出新世纪大学生群体创新的东西。对于DV创作而言，不一定要苛求拍得多么完善和"艺术"，但肯定要拍出自己的观念，拍出对生活的渴望和认识。对大学



图 98
《黑暗中的舞者》

生拍摄，最重要的就是这种创新的意识，然后踏踏实实把它实现。影像之外的生活很宽广，有很深的内涵可以挖掘。DV 动手的一个意义就是会发现生活的丰富性实际上隐藏在细枝末节的地方。细节的东西最能投射出拍摄者的心胸和情感。所以，DV 其实是实践的艺术，过程证明价值，过程显现精神。

DV 表现的艺术理想状态 DV 是艺术创作而不仅仅是原始记录，这是确定DV 意义的一个很重要的认识。有人望文生义地认为DV 就是个体的玩乐手段，无关创作，所以和艺术没有牵扯关系，这不免似是而非。其实随意的自然记录、自我的生活记录固然也是一种DV 使用功能，但不是DV 的真正意义，而DV 概念的存在就是新的创作，个性的精神表现，进而是艺术创作，实现情感认识的艺术表达。包括记录的精神含义，也是艺术精神的一种体现。如果把DV 作为纯粹意义的个人工具来认识固然不错，因为作为厂家出售的DV 就是机器，但人们谈论的DV 实际上是作品概念，于是DV 既是自由精神的个体体现，也是艺术创作。以为艺术个性只能是个体独一性的体现，与艺术创作共同规律隔绝的观念，绝对没有掌握艺术精神。一般意义的艺术创作，其恒定判断物包括精神层面的无限创新和想像力，也包括表现内容折射的创作者精神世界的内涵。艺术个性与艺术通见规律之间不是矛盾抵触，而是更高意义上的相

通。于是，愈是无所拘束的个体意志表达也愈有艺术精神可以追寻。就艺术精神而言，从近几年优秀的年轻人DV创作中可以领悟到最为重要的是对现实人生的人文关怀。自由意志的种子落脚在人文关怀的土壤上就能有丰硕的收获，DV天然钟情于现实记录，但把握嘈杂的自得其乐，记录与表现艺术韵味的差别，就在于能否表露创作者的人文关怀意识。DV乃至于其他艺术共同的准则不是稀罕世界的猎奇而是人本情感的关爱。

DV创作应当注意的主要问题　DV不是必然的艺术创造，前已述及DV其实更可能显露创作者艺术情态包括缺憾的精神状态或现实人格缺陷，或者折射社会整体群落的精神缺失，事实上，作为创造性视觉体现和不拘一格的青春想像力，DV的要义不是技巧的完善，而是多样的艺术创造力。从根本上说，年轻人创作的幼稚不是技术上的单纯，而是一开始就唯唯诺诺的老套思想抄袭，和刻板的形式崇拜模仿。当然也有刻意遵循已经成功的年轻人创作的现成“规律”，比如选取沉重政治题材（因为容易引起关注和显示“深刻”），刻意表现生活阴暗面（以为这里有猎奇的吸引力、“新鲜”的表现领域），关注城乡结合部与小城镇边缘生活（因为的确已经有不少相近表现对象的引人注目的成功作品），追踪单一化个体的琐碎表现（因为这和个体直接感受有关，容易抒发简单层面的认识）等。DV没有表现的界域，也不需要刻意的沿袭成规，但艺术创造应当避免明显容易造成问题的东西，从几年来通见的创作问题来看，主要包括：（1）没有细节的过程。一些作品局限于生活流程的单向记录，没有发现的细节光彩，自然不会呈现吸引人的特色。（2）没有情感关怀的记录。一些作品记录的真实性毋庸置疑，但呈现在其中的是没有人格精神的抚慰和没有人文关怀深度的现象而已，自然不可能产生动人的色彩。（3）没有起伏与节奏的情节。好的表现对象可能就是不动声色的故事，但表现的平铺直叙与没有快慢变化的节奏会影响节目的效果。（4）没有多元音响的空间。DV的纪实性与现场感和所表现生活的浑融状态应当相匹配，自然空间的多元音响再现是重要的因素，单一化的声音对于记录真实性会造成影响。

尾声：艺术精神的坚守

关于本书的写作作如下的说明：

影视艺术是人类创造出来的艺术表现形式，上百年的发展造就了现代人难以离弃的精神依恋。影视是社会文化的视听体现，它的眼球注意力特质和直接感官享受需要，造就了现代文明的重要显现角色。所以，影视是社会文化的紧密联系体，和文学的阅读联想、个体经验传达、孤芳自赏可能相比，有极大不同的，无疑是现代艺术形式。谈论影视不能不首先谈到社会文化的背景，人们更多从欣欣然的享受角度或实际利益需要来要求影视，但我们需要更为深远的理性思考。所以本书注重社会文化的背景把握。应当看到，社会文化无可避免地世俗化、大众文化化，导致娱乐高张，人性本能要求强烈，市场客观标准至上，于是，艺术的传统遭到强烈的消解。艺术是人类的精神需

要而创造的超越物质层面的愉悦享受，和物质功利远离而与精神需求贴近。一般而言，艺术是精神领域的美好创造，个性、独特、情感投注。由于我们所处的背景是文化环境已经比较开放，而人们的困惑反而更加增长的现代矛盾社会，于是一些原本简单清晰的问题变得复杂难断起来。

本书还偏重影视艺术类型和创作表现，是因为艺术精神遇到现实市场和大众文化判断而有难以避免的悲哀。悲哀的其实是人的精神价值认定。人天然需要靠精神情感的超越来抵挡物质生存法则的残酷与不合理，因为现实生存法则的强者胜弱者败的悲哀才显示出精神价值的珍稀珍贵，反过来，精神价值的珍贵存在也证明物质现实法则的格外膨胀而不准确。我们已经超越了简单物质生存的贫乏时代，却进入相对富足生活的精神贫乏困惑的挣扎期。美好的感觉愈来愈少，和物质欲望相联系的精神贪婪和挣扎越来越明显，对于艺术理想的坚守显得尤其重要。文化艺术的悲哀无疑是影视艺术正在直视和表现的问题。艺术在愈来愈得到认可的同时，其实依然在经济实权和物质享受的排挤中尴尬求生。于是，艺术实际成为实用功利的借助台阶而不是陶冶心性的精神存在。曾作为艺术的影视，越来越朝着商业、传媒和市场靠拢，艺术的谈论时常显得不合时宜。

在这样一个经济发展，文化却难如人意的背景中，艺术的坚持当然不易，像陆川《可可西里》那样表现残酷现实又具有震撼力的艺术品是难得的，艺术的操守更为可贵。但影视如何正确发展却需要思考。本书在世界文化视野中梳理的目的是要重点对中国影视艺术发展给予更大的关注，所以一些章节偏重也就难以避免。

应当说明，本书是集体研究的结果，主编周星策划确定整体框架和章节大纲，决定写作思路与要点；副主编王宜文协助主编对完稿进行了修改。承担写作者是北京师范大学艺术与传媒学院的教师，包括王宜文、张燕、左衡、张智华、路春艳、周星，研究生汪鹂、肖庆也参与了一些文字的写作。孙瑶为本书插图作了重要工作。集体撰述难以避免一些文字风格的差异，敬请原谅。感谢丛书总主编傅谨先生的指导，感谢广西师大出版社编辑先生对本书出版的帮助。

附图索引

图1《水浇园丁》 9
图2《一个国家的诞生》 14
图3《党同伐异》 15
图4 爱森斯坦 26
图5《战舰波将金号》 27
图6《定军山》 30
图7《孤儿救祖记》 31
图8《关山飞渡》 38
图9《雨中曲》 41
图10《摩登时代》 44
图11《一夜风流》 45
图12《火烧红莲寺》 57
图13《神女》 59
图14《马路天使》 60
图15《一江春水向东流》 63
图16《小城之春》 63
图17《公民凯恩》 79
图18《偷自行车的人》 89
图19《广岛之恋》 106
图20《呼喊与细语》 111
图21《野草莓》 114
图22《红色沙漠》 117
图23《铁皮鼓》 122
图24《一条安达鲁狗》 126
图25《雁南飞》 129
图26《莫斯科不相信眼泪》 131
图27《劳工之爱情》 137
图28《城南旧事》 140
图29《罗生门》 142
图30《秋刀鱼之味》 143
图31《流浪者》 146
图32《悲歌一曲》 153
图33《白毛女》 155
图34《农奴》 156
图35《董存瑞》 157
图36《林家铺子》 159
图37《红色娘子军》 160
图38《创业》 161
图39《小花》 162
图40《邻居》 163
图41《黄土地》 164
图42《红高粱》 165
图43《垂帘听政》 167
图44《警察故事》 169
图45《胭脂扣》 171
图46《英雄本色》 172

图47《蚵女》 174
图48《空山灵雨》 176
图49《光阴的故事》 177
图50《儿子的大玩偶》 178
图51《牯岭街少年杀人事件》 179
图52《蓝·白·红》 186
图53《三国演义》 195
图54《欲望城市》 197
图55《六人行》 200
图56《开心辞典》 211
图57《九·一八大案纪实》 214
图58《邦妮和克莱德》 225
图59《毕业生》 226
图60《教父》 227
图61《现代启示录》 228
图62 斯皮尔伯格 230
图63《大白鲨》 231
图64《蜘蛛侠》 232
图65《克莱默夫妇》 233
图66《狮子王》 235
图67《低俗小说》 236
图68《辛德勒名单》 237
图69《我的野蛮女友》 259
图70《绿洲》 260
图71《千与千寻》 262
图72《季风婚宴》 264
图73《周恩来》 266
图74《三毛从军记》 268
图75《秋菊打官司》 269
图76《菊豆》 271
图77《周渔的火车》 272
图78《英雄》 273
图79《那山、那人、那狗》 275
图80《暗花》 277
图81《饮食男女》 280
图82《青少年哪吒》 281
图83《河流》 282
图84《南国，再见南国》 284
图85《无言的山丘》 285
图86《勇者总动员》 287
图87《焦点访谈》 294
图88 白岩松、水均益、崔永元 295
图89 央视2004春节晚会 299
图90《北京人在纽约》 300
图91《三国演义》 304
图92《空镜子》 306
图93《特洛伊》 307
图94《泰坦尼克号》 308
图95《冬至》 310
图96《归心似箭》 316
图97《茶马古道》 317
图98《黑暗中的舞者》 319